



# TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL EN SERBIA. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Tesis Doctoral de  
**NINA LUKIĆ**



Dirigida por

**Prof. Dr. Marcos Rodríguez Espinosa**

**Prof. Dr. Frederic Chaume Varela**

Málaga 2015



Publicaciones y  
Divulgación Científica

AUTOR: Nina Lukic

 <http://orcid.org/0000-0002-7984-0381>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): [riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)

**Universidad de Málaga**  
**Facultad de Filosofía y Letras**  
**Departamento de Traducción e Interpretación**



**TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL EN SERBIA.**  
**ESTADO DE LA CUESTIÓN.**

Tesis Doctoral de  
Nina Luki

Dirigida por  
Prof. Dr. Marcos Rodríguez Espinosa  
Prof. Dr. Frederic Chaume Varela

Málaga, 2015

*Аурори  
за дуг, исцуњен и срећан живот.*

*А Aurora,  
para una vida larga, plena y feliz.*





## **Agradecimientos**

Al final de este arduo camino, sólo me queda agradecer a aquellas personas que han ayudado al desarrollo de esta tesis doctoral. Principalmente quiero expresar mi profunda gratitud a mis directores, Marcos Rodríguez Espinosa y Frederic Chaume Varela, no solamente por sus consejos, revisiones y su trabajo en esta tesis sino también por su amistad y apoyo que han sido especialmente importantes para mí. Gracias por todo lo que me habéis enseñado, y por vuestra generosa ayuda en mis primeros pasos como docente en el mundo académico.

Dada la muy escasa bibliografía que existe sobre la TAV en Serbia, las entrevistas realizadas a los profesionales serbios del sector han sido esenciales para el desarrollo de la investigación en la que se basa este trabajo. Por consiguiente, agradezco a los traductores y los profesionales de las cadenas de televisión y los estudios de doblaje de Serbia, Zora Čavić, Nebojša Cvetković, Nikola Popović, Predrag Kovačević, Predrag Đorđević, Maša Đakić, Ivana Nikolić, y Bojana Kovačević, por encontrar tiempo a participar en esta investigación, por haber respondido a todas mis preguntas con mucha paciencia y profesionalidad, y por haberme proporcionado un valioso material audiovisual. Mis agradecimientos también a la Prof. Dr. Jasna Stojanović de la Universidad de Belgrado y a la traductora Dr. Aleksandra Manić por sus opiniones relacionadas con los aspectos profesionales de la traducción en Serbia.

Mi sincera gratitud al Prof. Dr. Rafael López-Campos Bodineau y al Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Traducción por su amable invitación a varias de las Conferencias de la Sociedad Española de Lenguas Modernas en las que pude presentar algunos resultados de esta investigación, y a raíz de las que se han publicado algunos de mis artículos. Agradezco, también, a Dr. Carmen Acuña Partal, por su apoyo, consejos e interés por mi tesis.

A mis amistades por su apoyo incondicional y su comprensión. A Alfonso Cordero por su ayuda a nivel técnico con los videos del Anexo II, a Jessica García por sus lecturas de algunas partes de este volumen, y a Ana Mesa Chang por su ayuda con el diseño de la portada.

Agradezco especialmente a mi familia. A mis padres y a mi hermano por su apoyo y paciencia y por las horas que han dedicado a los subtítulos y al doblaje, anotando cualquier rasgo que me pueda interesar. A mi esposo, Alberto Santamaría, por ajustar su vida al ritmo de mi tesis, por estar allí para ofrecerme ánimos y apoyo cuando lo necesitaba, por su paciencia y su ayuda. A mi hija por ser mi alegría e inspiración.

Gracias a todos aquellos profesores, compañeros y traductores que no he llegado a mencionar en esta ocasión pero merecen mis agradecimientos por haberme animado a llegar hasta el final de este proyecto y han visto en este tema algo valioso que merece nuestra atención y debe ser investigado con detalle y esmero.

## Índice

Introducción.....	9
<b>Capítulo 1. <i>La traducción audiovisual en Serbia</i> .....</b>	<b>29</b>
1.1. La traducción audiovisual y sus modalidades .....	29
1.2. La traducción audiovisual en Serbia .....	33
1.3. Las modalidades de la traducción audiovisual en Serbia .....	36
1.3.1. El subtitulado.....	38
1.3.2. El doblaje.....	40
1.3.3. El voice-over y el doblaje en <i>off</i> .....	40
<b>Capítulo 2. <i>Aspectos históricos de la traducción audiovisual en Serbia</i> .....</b>	<b>45</b>
2.1. Los orígenes del doblaje y el subtitulado .....	45
2.2. Los primeros explicadores y traductores fílmicos a la lengua serbia. Los primeros laboratorios e intertítulos traducido.....	48
2.3. Las razones del triunfo de subtitulado en Serbia.....	53
2.4. La traducción audiovisual en la antigua Yugoslavia.....	55
2.4.1. Un breve recorrido por la historia de la antigua Yugoslavia y Serbia.....	55
2.4.2. La subtitulación y el doblaje en la antigua Yugoslavia.....	56
2.4.3. La censura en la antigua Yugoslavia.....	59
<b>Capítulo 3. <i>El entorno profesional de la traducción audiovisual en Serbia</i> .....</b>	<b>63</b>
3.1. El proceso de subtitulación.....	63
3.1.1. El proceso de subtitulación en la televisión.....	63
3.1.2. El proceso de subtitulación para el formato DVD.....	68
3.2. El proceso de doblaje .....	71
3.3. El proceso de la traducción de documentales.....	76
3.4. El papel del traductor en el proceso de doblaje y subtitulación .....	80
3.5. Las cadenas de televisión y los estudios de doblaje .....	84
3.6. Derechos de autor .....	86

3.7. Tarifas .....	88
3.8. Plazos de entrega.....	90
3.9. Estado de la profesión y su desarrollo .....	91
3.9.1. Estándares de calidad.....	91
3.9.2. El perfil del traductor audiovisual.....	93
3.9.3. La situación laboral de los traductores.....	94
3.9.4. La formación de los traductores.....	96

#### **Capítulo 4. Convenciones profesionales del subtitulado, del doblaje y del voice-over.....**

4.1. Convenciones del subtitulado .....	99
4.1.1. Los aspectos técnicos del subtitulado .....	100
4.1.2. La segmentación de los subtítulos .....	106
4.1.3. Síntesis de la información .....	107
4.2. Convenciones del doblaje .....	109
4.2.1. Aspectos formales de la traducción .....	110
4.2.2. El ajuste .....	111
4.3. Convenciones del <i>voice-over</i> y del doblaje en <i>off</i> .....	113
4.3.1. Aspectos formales de la traducción.....	115
4.3.2. El ajuste.....	118

#### **Capítulo 5. Aspectos traductológicos .....**

5.1. Estrategias empleadas en la traducción al serbio. Aspectos gramaticales.....	124
5.2. La traducción de juegos de palabras y modismos.....	130
5.3. La traducción de las películas multilingües .....	132
5.4. La traducción de las referencias culturales.....	145
5.5. La traducción de los nombres propios .....	153
5.6. La traducción de los títulos de las películas .....	155
5.7. La censura lingüística en la traducción audiovisual .....	165
5.8. La traducción de los registros y el estilo .....	170
5.9. Cómo se traducen la poesía y las rimas.....	173
5.10. La traducción del humor.....	177
5.11. Los códigos de significación del texto audiovisual.....	186

#### **Capítulo 6. Características de la traducción para la subtitulación, el doblaje y el voice-over en Serbia. Análisis de los ejemplos.....**

6.1. Metodología .....	199
6.2. Corpus .....	203
6.3. Análisis de la subtitulación .....	219

6.3.1. Aspectos técnicos de los subtítulos de TV.....	219
6.3.2. Aspectos técnicos de los subtítulos en DVD.....	243
6.3.3. La ortotipografía en TV.....	258
6.3.4. La ortotipografía en las ediciones en DVD.....	267
6.3.5. Síntesis de la información en la subtitulación para TV.....	275
6.3.6. Síntesis de la información en la subtitulación para DVD.....	287
6.3.7. Títulos .....	293
6.3.8. La traducción de juegos de palabras.....	296
6.3.9. La traducción de las películas multilingües.....	310
6.3.10. La traducción de las referencias culturales y los nombres propios.....	317
6.3.11. La traducción del vocabulario tabú.....	328
6.3.12. La traducción de los registros y el estilo.....	336
6.3.13. La traducción de las rimas.....	346
6.3.14. La traducción del humor.....	347
6.3.15. La interacción del código lingüístico y el código iconográfico.....	351
6.4. Análisis del doblaje .....	352
6.4.1. Formato .....	355
6.4.2. Signos paralingüísticos, cinésicos y de puntuación.....	363
6.4.3. Ajuste .....	369
6.4.4. Títulos .....	380
6.4.5. Análisis lingüístico y traductológico.....	382
6.4.6. La traducción del multilingüismo.....	385
6.4.7. La traducción de juegos de palabras.....	389
6.4.8. La traducción de las referencias culturales y de los nombres propios.....	396
6.4.9. Los registros y el estilo.....	402
6.4.10. La traducción de las canciones y las rimas.....	409
6.4.11. La traducción del humor.....	414
6.5. Análisis del <i>voice-over</i> y del doblaje en <i>off</i> .....	421
6.5.1. Aspectos formales de la traducción y el ajuste.....	422
6.5.2. Aspectos traductológicos.....	425
<b>Capítulo 7. Conclusiones y perspectivas de futuro .....</b>	<b>429</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>449</b>
<b>Filmografía .....</b>	<b>467</b>
<b>Anexo III.....</b>	<b>471</b>
<b>Anexo I, II y IV..... Véase DVD adjunto</b>	





## **Introducción**

### **Justificación**

El objetivo primordial de esta tesis doctoral ha sido profundizar en el conocimiento de la historia, los traductores, los aspectos profesionales y las convenciones de la traducción audiovisual en Serbia. Los motivos de esta investigación, en primer lugar, se encuentran en mi interés por los productos cinematográficos y televisivos, y en la curiosidad que, como espectadora, empecé a sentir por el subtítulo de las películas extranjeras de habla inglesa o española, que seguía con mucha atención desde muy joven. Este interés aumentó durante mis estudios de filología hispánica e inglesa en la Universidad de Belgrado y culminó con mis estudios de doctorado en la Universidad de Málaga. Durante mi carrera universitaria, aumentó mi interés por la traductología y decidí intentar dedicarme a la investigación en este campo y a la traducción profesional. No solo tenía inquietudes por los textos traducidos a los que pude acceder durante mis estudios, sino también por conocer los factores que influyen en la labor de un traductor, descubrir cómo se ejercía esta profesión actualmente y en cómo había evolucionado desde el pasado.

Más adelante, durante mis estudios de doctorado, aparte de la historia de traducción, la traducción audiovisual (TAV) fue la modalidad de traducción a la que más atención dediqué, puesto que unía dos de mis grandes pasiones, el cine y la traducción. Este fue otro motivo para acometer esta investigación, guiada por mi deseo de conocer las características, peculiaridades y el desarrollo de estos dos campos en un determinado entorno cultural.

Dado que mi nacionalidad y mi lengua materna es serbia, con ayuda de mis directores de tesis, decidí centrar mi investigación en la TAV en Serbia con un corpus

de películas en inglés, idioma que siempre ha sido parte de mi formación académica. Escribir esta tesis doctoral en español, que no es mi lengua materna, supuso un reto adicional, pero también me ayudó a fortalecer mi expresión escrita y a publicar artículos que han surgido a raíz de las primeras fases de esta investigación.

El hecho de que la actividad traductora en Serbia, el ámbito cultural que la determina y su desarrollo histórico sean todavía bastante desconocidos para el ámbito académico internacional y español contribuyó a la elección del tema de estudio. La conflictiva historia de este país durante los años noventa trajo consigo que se debilitasen sus vínculos culturales con Europa Occidental, y convirtió a Serbia en un campo de estudio apenas explorado. La Traducción Audiovisual forma parte de este terreno fértil que está por investigar, puesto que son muy escasos los trabajos académicos dedicados a esta profesión, tal y como se desarrolla en Serbia. Además, la TAV en Serbia está todavía en ciernes, al contrario de su cada vez más rápido desarrollo en España, Inglaterra y otros países europeos.

Mi actividad profesional como traductora de textos de distinta índole, y, más recientemente, de textos audiovisuales, así como mi actividad docente, es decir, los cursos y talleres que he impartido en el Máster en TAV en el Instituto de Estudios Lingüísticos y Traducción (STRAD) en Sevilla, y en el Máster Oficial en Traducción para el Mundo Editorial en la Universidad de Málaga, han hecho que profundice en el campo de la TAV, redacte definitivamente esta tesis doctoral, y persista en mi interés por esta actividad investigadora, que no acaba aquí.

## **Antecedentes**

Cuando dimos inicio a esta investigación, que en un principio se materializó para el trabajo de investigación para la obtención del DEA (Diploma de Estudios Avanzados, hoy en día equiparable al Trabajo Fin de Máster) bajo la misma dirección de los doctores Marcos Rodríguez Espinosa y Frederic Chaume Varela, no pudimos localizar bibliografía sobre TAV en Serbia, ni en este país ni en España. Actualmente, tampoco tenemos constancia de que existan trabajos publicados sobre este tema, salvo los de

Luki (2009), (2010), y (2013) que han surgido a raíz de esta investigación, y los que se mencionan seguidamente.

Existen solamente, según mi investigación, un trabajo de fin de Máster (Miloševski, 2011) y una tesis doctoral inédita (Lazi , 2013). El trabajo de Miloševski (2011) y su posterior artículo en *Sendebor* (2012) tratan la traducción de los elementos de habla, uno de los aspectos descritos en la presente tesis, en el caso del subtitulado profesional y aficionado. La autora analiza la traducción de dos episodios de la serie española *Los Serrano* al serbio y pone de manifiesto las estrategias de traducción utilizadas por la traductora de la serie. La tesis doctoral de Lazi (2013), por su parte, menciona algunos conceptos de la TAV en Serbia, pero no trata la traducción hacia el idioma serbio sino la traducción de las referencias socio-culturales de los films del cine de autor en la didáctica de la subtitulación serbio-español.

Los artículos sobre la traducción en la televisión pública y en las cadenas de televisión privadas en Croacia de Nikoli (2005), y su tesis doctoral de 2011 sobre la recepción de la cultura origen a través de los subtítulos, describen un ambiente muy similar al que trata este trabajo y, en el caso de la tesis, se mencionan los subtítulos en serbio, por lo cual se pueden considerar, junto con la bibliografía anteriormente mencionada, los antecedentes del presente trabajo.

Durante la elaboración de esta tesis fue de gran ayuda la consulta de obras de referencia sobre el doblaje y el subtitulado en España o en otros países. Las convenciones y las fases del proceso de subtitulación o doblaje descritos por autores como Díaz Cintas y Remael (2007) y Chaume (2004<sup>a</sup>, 2012), aparte de ser una valiosa fuente de información utilizada a lo largo de este volumen, nos han ayudado a la hora de planificar la estructura del trabajo y diseñar las entrevistas a los profesionales.

## Objetivos

El objetivo principal del presente trabajo es **realizar un estudio descriptivo y exploratorio de la situación de la TAV en Serbia**. Este objetivo se pretende alcanzar a través del diseño e implementación de un extenso corpus de entrevistas realizadas principalmente a traductores y a otros profesionales del sector audiovisual. A partir de estas entrevistas, se procederá a extraer la información sobre **la historia de la TAV en Serbia, el estado de la profesión y las convenciones de la TAV**, especialmente de las tres modalidades dominantes en el mercado mundial: subtitulado, doblaje y *voice-over*. El objetivo de las entrevistas es conocer varios aspectos de la profesión del traductor audiovisual en Serbia, como las normas extratextuales que condicionan su trabajo, las tarifas, los derechos de autor, las fases de la traducción y todo lo que puede influir en el producto final. Nuestra intención es darle el protagonismo al traductor y conocer bien su papel en la elaboración de los textos audiovisuales traducidos.

Por otro lado, en un posterior análisis cuantitativo de un corpus compuesto por los guiones facilitados por las cadenas de mayor audiencia y las distribuidoras más importantes de Serbia, así como por el material en DVD, **se pretende realizar un estudio empírico sobre las convenciones de la subtitulación, el doblaje y el voice-over en TV y en determinados DVDs**, y contrastar la información obtenida con la que procede del vaciado de las entrevistas realizadas a traductores y a otros profesionales de la traducción audiovisual en Serbia.

Se profundizará, asimismo, en las convenciones de la subtitulación de series y largometrajes, del doblaje, como actividad traductológica más reciente que el subtitulado y normalmente reservada para los dibujos animados en Serbia, al igual que en las convenciones y nuevas tendencias en la traducción de los documentales, cuya peculiaridad es que se sirven de la combinación de dos modalidades del siguiente grupo: el *voice-over*, el doblaje en *off* y el subtitulado. En el presente trabajo no nos ocuparemos de la traducción de videos corporativos o de instrucciones, *reality shows*, clips o films en internet, y video juegos como productos multimedia por exceder los límites de esta investigación.

Por consiguiente, los objetivos de esta tesis doctoral son los siguientes, en este orden:

1. Describir las convenciones de la TAV en Serbia, mediante la exposición de los datos de las entrevistas, y realizar un análisis de sus aspectos técnicos y traductológicos, mediante el análisis del corpus;
2. Describir los aspectos profesionales de la TAV en Serbia;
3. Describir el proceso de traducción en sus distintas modalidades;
4. Realizar un estudio histórico sobre la TAV, que nos permitirá averiguar los antecedentes del subtítulo y del doblaje en Serbia;
5. Comparar la historia de la TAV en Serbia con los antecedentes del doblaje y subtítulo en Europa y España. Además, se describirán brevemente las circunstancias y el marco histórico en el que se desarrollaban las primeras actividades traductorales relacionadas con el cine en este país;
6. Comparar el ámbito profesional de la TAV en Serbia con los aspectos profesionales de la TAV en España, para facilitar la percepción del estado de la profesión en Serbia por parte del ámbito académico español;
7. Averiguar en qué medida la censura, sobre todo lingüística, influye en la labor traductora;
8. Presentar las posibles razones de la persistencia del subtítulo como la modalidad de traducción audiovisual dominante en Serbia.

### **Hipótesis**

Las hipótesis de este trabajo se basan, a su vez, tanto en mi experiencia personal como espectadora, como en la evolución histórica del país y del sector audiovisual. A lo largo de esta investigación, algunas de las hipótesis se han añadido al realizar las entrevistas con los profesionales con el objetivo de comprobar su validez mediante análisis del corpus.

Estas hipótesis se pueden enunciar de la siguiente manera:



1. Las modalidades de TAV serán las mismas que se practican de forma mayoritaria en el resto de Europa, teniendo en cuenta que Serbia es un país de tradición subtituladora.
2. El doblaje se utilizará solamente en el caso de los dibujos animados o las películas de animación.
3. El *voice-over* con el doblaje en *off* y el doblaje en *off* con la subtitulación se utilizarán para traducir documentales.
4. La historia de Serbia y la historia del cine de este país influirán en la elección de la modalidad de traducción audiovisual dominante.
5. Existirán unas convenciones para la presentación del formato de la traducción para el doblaje y la subtitulación, que se seguirán en las empresas del sector, y que se asemejarán a las que se utilizan en el resto de Europa.
6. Existirán diferencias entre la subtitulación para la TV y para los DVDs.
7. Los títulos de las películas en su mayoría serán traducciones literales de los títulos originales.
8. La censura política no producirá grandes cambios en las traducciones, pero sí que se podrán percibir los efectos de la censura lingüística.

## Corpus

Las convenciones formales y traductológicas del subtitulado o el doblaje en Serbia las describiremos a partir del análisis y estudio de un corpus de textos traducidos y originales procedentes de las listas de diálogos o subtítulos en inglés y en serbio de distintas series televisivas, films emitidos en televisión, dibujos animados, películas de animación, y un documental, además de una selección de películas de largometraje, de animación y un documental en DVD. Se trata de un corpus de **veinticinco textos audiovisuales traducidos y veinticuatro originales** de **cuatro géneros audiovisuales diferentes**: siete films para la TV, seis en DVDs, tres documentales y siete series o films de animación, de los que dos cuentan con dos episodios.

Nuestra intención es analizar un corpus variado y describir las posibles regularidades que se reflejen en los textos traducidos, en la localización de los subtítulos

y en el ajuste propio de los dibujos animados y documentales. No pretendemos presentar unas normas generales válidas para todo el ámbito de la traducción audiovisual en Serbia, puesto que la naturaleza de este trabajo no permite el análisis de un corpus de tan grandes proporciones. Por un lado, al ser el primer estudio de este calibre, no era recomendable realizar un catálogo concreto que se limitara a un género audiovisual, o a una modalidad de traducción. Tampoco era posible filtrar ese catálogo sin dejar fuera géneros y modalidades que son esenciales para conocer la verdadera situación de la TAV en Serbia. Por ello, optamos por realizar un estudio exploratorio, variado, que incluyera varios géneros audiovisuales, varias modalidades de TAV, varios traductores, varios soportes (DVD y TV) y varios estudios de doblaje y subtitulación. Creemos firmemente que para emprender un estudio descriptivo posterior centrado en una modalidad o género concreto, era necesario partir de un estudio exploratorio como el presente, como ha ocurrido en otros países europeos.

Además, para recopilar el corpus nos encontramos con muchas dificultades, puesto que las distribuidoras o las cadenas de televisión no guardan las listas de diálogos traducidas. Solamente a través de una insistente y continuada correspondencia, y varios encuentros con los traductores Nebojša Cvetkovi , Predrag Kova evi , el coordinador de la adquisición de programas de la Televisión B92 (es decir, el coordinador de la producción ajena), Miroslav Živanovi , y el director de estudio Loudworks, Predrag Dor evi , que me facilitaron la mayor parte de los guiones, hemos podido acceder al material imprescindible para completar un corpus. Una parte de este corpus (tres films) está codificado en el formato informático que genera el programa de subtitulación Smart Titler, frecuentemente usado por los traductores de la Radio Televisión Serbia y de B92, mientras que otros dos archivos con subtítulos se pueden abrir a través del software gratuito Subtitle Workshop (versión 6.0.).

El corpus contiene, asimismo, un ejemplo de *traducción intermediaria* – la traducción al serbio de la versión inglesa del dibujo animado *Digimon Adventure* –, que a su vez es una traducción de la lista de diálogos original en japonés del mismo dibujo animado. Además de los DVDs subtitulados al serbio e inglés, en algunos casos, y las listas de diálogos originales, ofrecemos una transcripción de los diálogos originales de la serie *The Black Adder*. Nuestro corpus cuenta también con una parte del noveno

episodio de *Twin Peaks* (David Lynch, 1990), un fragmento de la lista de diálogos original y traducida de la película animada *Ice Age 2* (Carlos Saldanha, 20th Century Fox Animation, 2006) y *Horton Hears a Who* (Jimmy Hayward, Steve Martino, 20th Century Fox, 2008), y con los DVDs de estas películas de animación. Las series de dibujos animados *Lilo & Stitch* y *Disney's Hercules* incluyen dos episodios cada una. Las listas de diálogos y sus respectivas traducciones son textos completos en el resto de los casos. Dada la dificultad de presentar los DVDs de todos los films enteros en este trabajo, incluimos sus fragmentos de mayor importancia para el análisis en un DVD que contiene los Anexos I y II.

A continuación, presentamos una lista de todos los textos del corpus, cuyas fichas técnicas y detalles relacionados con su traducción y producción se incluyen en el capítulo 6 de este trabajo. El significado de los símbolos utilizados es el siguiente: V.O. – versión original, V.S.S. – versión subtitulada al serbio; V.D.S. – versión doblada al serbio.

1. *Twin Peaks* (Ep. 9) (David Lynch, 1990) (V.O., V.S.S.)
2. *The Black Adder*, «*The Queen of Spain's Beard*» (Martin Shardlow, 1983)  
(transcripción de los diálogos originales, V.S.S.)
3. *Love Among the Ruins* (George Cukor, 1974) (V.O., V.S.S.)
4. *Stuart Little* (Rob Minkoff, 1999) (V.O., V.S.S.)
5. *Deceived* (Damian Harris, 1991) (V.O., V.S.S.)
6. *The Poseidon Adventure* (John Putsch, 2005) (V.O., V.S.S.)
7. *10 Point 5* (John Lafia, 2004) (V.O., V.S.S.)
8. *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006) (V.O. en DVD, V.S.S.)
9. *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (Chris Columbus, 2002) (V.O. en DVD, V.S.S.)
10. *Goya's Ghosts* (Miloš Forman, 2004) (V.O. en DVD, V.S.S.)
11. *The Shawshank Redemption* (Frank Darabont, 1994) (V.O. en DVD, V.S.S.)
12. *The Good Night* (Jake Paltrow, 2007) (V.O. en DVD, V.S.S.)
13. *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992) (V.O. en DVD, V.S.S.)
14. *Emperors of the Ice* (National Geographic, 2004) (V.O. en DVD, V.D.S.)

15. *The Greeks, Crucible of Civilization: The Birth of Democracy* (Harrison, PBS, 2000) (V.O., V.D.S.)
16. *The Great San Francisco Earthquake* (/ Moira Productions 1998) (Documental TV B92 V.D.S./V.S.S)
17. *Ice Age 2: The Meltdown* (20<sup>th</sup> Century Fox Animation, 2006) (en el formato de la lista de diálogos y el V.O., V.D.S.)
18. *Horton Hears a Who!* (20th Century Fox, Blue Sky Studio, 2008), (V.O. en el formato de la lista de diálogos y el DVD, V.D.S.)
19. *Digimon Adventure, «Summer Vacations»* (Toei Animation Company, 1999/2000) (V.O. en inglés, V.D.S.)
20. *Disney's Hercules, «Hercules and The Underworld Takeover», Ep. 11* (Walt Disney Television Animation, 1998) (V.O., V.D.S.)
21. *Disney's Hercules, «Hercules and the Pool Party», Ep. 13.* (Walt Disney Television Animation, 1998) (V.O., V.D.S.)
22. *Lilo & Stitch, «Sprout», Ep. 11.* (Walt Disney Television Animation, 2003) (V.O., V.D.S.)
23. *Lilo & Stitch, «Clip», Ep. 13.* (Walt Disney Television Animation, 2003) (V.O., V.D.S.)
24. *SpongeBob SquarePants, Ep. 70* (Nickelodeon, 2000) (V.O., V.D.S.)
25. *Dora the Explorer, Ep. 219* (Nickelodeon, 1999) (V.O., V.D.S.)

### Enfoque Teórico y Metodología

De acuerdo con la metodología que vamos a emplear en la elaboración del presente trabajo, este se puede calificar como un estudio empírico-descriptivo, con un enfoque cualitativo, y de carácter exploratorio, que describirá el estado de la profesión de la traducción audiovisual y algunos aspectos de las traducciones analizadas. Asimismo, se realizará un estudio histórico sobre la traducción audiovisual practicada en este país.

Como ya hemos dicho, los datos del análisis del corpus otorgarán el carácter empírico a este estudio, pero consideramos que es igual de importante describir la influencia del factor humano en la traducción, de lo que condiciona y caracteriza la profesión del traductor audiovisual, así como los razonamientos y decisiones que toma en un determinado ámbito cultural. Con la finalidad de otorgarles visibilidad en esta

tesis doctoral y resaltar su labor en el proceso de traducción, hemos realizado entrevistas a traductores y profesionales que trabajan en la televisión o en los estudios de doblaje. Uno de los defensores de este método es Pym (2009: 32), quien afirma lo siguiente:

«If the facts are wrong, they should be corrected. Yet if the ethical task of Translation Studies is to ultimately improve relations between cultures, and the task of translation history is to make narrative sense of those same relations between cultures, we require more than just raw data about texts, dates, places, and names. We must also be able to portray active people in the picture, and some kind of human interaction at work, particularly the kind of interaction that can string the isolated data into meaningful progressions.»

Los *Humanizing Translation Studies* abogan por poner en valor lo subjetivo en los estudios de traducción basados en los métodos científicos porque el objeto de estos estudios está confeccionado por personas con ciertos propósitos (Bourdieu en Pym, 2009: 24). Pym (2009: 24) subraya que «humanización» no puede ser un método estricto, sino: «perhaps an alternative objectivity, to be applied by all in order to ensure that the same results are reached by all».

Por otra parte, la preparación del corpus y la segunda parte de nuestro trabajo que implica análisis de los textos audiovisuales, se basarán parcialmente en la metodología de los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT)<sup>1</sup> desarrollada por Toury (1995) (véase 6.1.). Se trata de la metodología que respalda un gran número de investigaciones dentro de los Estudios de Traducción, y cuyo objetivo fundamental es «describir, explicar y predecir los fenómenos reales de la traducción» que se dan en una cultura determinada (Rabadán y Merino, 2004: 20). Aplicando la metodología de los EDT, el investigador estudia los textos traducidos por uno o varios traductores, un corpus coherente y concreto (aunque en este caso se trata de un estudio exploratorio con los textos disponibles en el momento de la confección de esta tesis), y mediante los datos empíricos recogidos, seleccionados y analizados enriquece la teoría y hace posible otros estudios similares sobre nuevos fenómenos (Rabadán y Merino, 2004: 18-19).

Los datos empíricos que pueblan los estudios descriptivos sirven para mejorar y enriquecer el marco teórico de los Estudios de Traducción y su análisis y categorización

---

<sup>1</sup> Descriptive Translation Studies (DTS)

ofrecen varias aplicaciones a la traducción, que van desde la elaboración de materiales didácticos y especializados para la labor traductora, hasta los modelos de evaluación y crítica. La interpretación de las regularidades en la labor traductora finaliza con la enunciación de las normas de traducción. El concepto de *norma* (Toury, 1995) se entiende como la formulación de los valores generales o ideas que comparte una comunidad en una situación particular (Hurtado Albir, 2001: 243).

A la hora de describir los aspectos traductológicos de la TAV en Serbia, en ocasiones, como por ejemplo al referirnos a la traducción de los títulos de las películas, nos apoyaremos también en las teorías funcionalistas, en particular en la teoría del *skopos* (Reiss y Vermeer, 1991), que acentúa la importancia del propósito de una traducción y de lo que el lector espera de ella. Por otro lado, seguiremos el modelo de análisis de los textos audiovisuales propuesto por Chaume (2004<sup>a</sup>: 165), que incluye análisis de los factores externos, sobre todo, factores socio-históricos y profesionales, y factores internos que incluyen problemas que la TAV comparte con otras traducciones, como los de carácter lingüístico-contrastivos o pragmáticos, y problemas específicos de la TAV, que incluyen varios códigos de significación presentados en el apartado 5.11.

A lo largo de este trabajo, asimismo, utilizaremos los conceptos de método, técnica y estrategia según la nomenclatura propuesta por Hurtado Albir (2001). Según esta académica, el método traductor supone «el desarrollo de un proceso traductor determinado regulado por unos principios en función del objetivo del traductor» (2001: 249). El método corresponde a una opción global que recorre el texto entero, y es de carácter «supraindividual y consciente» o, a veces, inconsciente (Hurtado Albir, 2001:249). Estas son las definiciones de técnica y estrategia que ofrece la autora:

«La técnica de traducción es la aplicación concreta visible en el resultado, que afecta a zonas menores del texto» (p. ej. la técnica de adaptación de un referente cultural) (Hurtado Albir, 2001: 249).

«La estrategia es de carácter individual y procesual, y consiste en los mecanismos utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el desarrollo del proceso traductor en función de sus necesidades específicas» (Hurtado Albir, 2001: 249-250).



La clasificación de Hurtado Albir permite distinguir estos tres conceptos utilizados de diferentes modos por diferentes autores, y aclara que el método señala una opción o decisión global que existe en todo el texto; que la estrategia puede ser no verbal y se emplea durante todo el proceso para resolver problemas de traducción, mientras que la técnica afecta microunidades textuales, es una acción concreta de traducción, y se manifiesta en la última fase de toma de decisiones (Hurtado Albir, 2001: 257). En concreto, en este trabajo prescindimos del concepto de estrategia, puesto que no se trata de una investigación de tipo cognitivo, y nos quedaremos con las nociones de método y técnica, que resultan muy útiles para analizar el producto.

### *La Bibliografía sobre la Historia de la TAV*

Los datos sobre la historia de Serbia y el desarrollo histórico del cine yugoslavo y serbio se apoyan en un inventario muy limitado y de difícil acceso de los estudios históricos, monografías y entrevistas publicadas sobre el cine yugoslavo y serbio, además del material obtenido de las páginas especializadas de Internet. Para poder describir los principios de la subtitulación y el doblaje en Serbia, era necesario emprender una difícil búsqueda de la bibliografía relacionada con la historia de cine en Serbia, que probó la escasez de los estudios dedicados a este tema. Dado que los catálogos de las bibliotecas no eran enteramente digitalizados, tuve que revisar manualmente las secciones correspondientes de varias bibliotecas públicas y universitarias en Belgrado, así como las tiendas de libros de segunda mano para poder encontrar los volúmenes que puedan aportar los datos necesarios. Estos eran la monografía *Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini (1896 – 1918)* [Cinematografía en Serbia, Montenegro, Bosnia y Herzegovina, 1896-1918] de Slijep evi, estudio sobre la historia de la traducción en los cines de Serbia y de otras ex-repúblicas yugoslavas que, al lado de *Istorija Jugoslovenskog filma* [Historia del cine yugoslavo] de Volk, representan las fuentes principales de datos sobre la historia y los orígenes de doblaje y subtitulado en Serbia y, al mismo tiempo, reúnen los testimonios sobre los primeros explicadores y los primeros intertítulos durante la época de cine mudo. Asimismo, hicimos una investigación sobre los aspectos legislativos del

cine yugoslavo y serbio y el desarrollo de su industria para poder averiguar el impacto que tuvieron en el estado y la historia de la traducción audiovisual.

### *Entrevistas*

Como fuente de información sobre los aspectos generales de la traducción audiovisual y su desarrollo histórico, hemos utilizado una determinada bibliografía sobre varios aspectos o modalidades de la traducción audiovisual. No obstante, para poder describir las características de la TAV y la labor del traductor en Serbia, era necesario diseñar los cuestionarios para las entrevistas a los profesionales del sector audiovisual en Serbia. Solo a través de ellos pudimos llegar hasta los objetivos planteados y las fuentes para la elaboración del corpus. Como ya hemos mencionado, estas entrevistas fueron diseñadas a partir de los estudios sobre la TAV como los de Díaz Cintas (2001), Chaume (2004a), Díaz Cintas y Remael (2007), Duro (2001), etc., y a mi experiencia como espectadora de productos cinematográficos y de TV.

Han sido necesarios tres viajes a Serbia para poder establecer contacto y realizar entrevistas a traductores y profesionales de la TAV. Se trata de un total de diez entrevistas, que tuvieron lugar en los meses de enero y abril de 2007, en septiembre de 2008 y abril de 2009 (véase Anexo I). La duración de las entrevistas, de las que dos fueron telefónicas, y una en parte telefónica y en parte una encuesta, fue un promedio de dos horas. Para llegar hasta los profesionales del sector audiovisual ha sido necesario realizar una ardua búsqueda de contactos, e investigar sobre el mercado audiovisual en Serbia, en las cadenas de televisión y sus colaboradores. Al conocer a uno de los trabajadores de la Radio Televisión Serbia, conseguí acudir a esta cadena y organizar entrevistas con algunos de sus profesionales. El actual director de la Redacción de Cine de RTS (Radio Televisión Serbia), Nikola Popović, técnico y traductor de profesión, ha colaborado en esta tesis doctoral descubriendo varios aspectos de la TAV y el estado de la profesión en Serbia. Con su ayuda, pude concertar una cita con Nebojša Cvetković, traductor de la Radio Televisión Serbia, que fue uno de los creadores de *Las Reglas Internas de la Subtitulación de la Radio Televisión Serbia*. Su cooperación fue clave para el desarrollo de esta tesis gracias a la recopilación de una considerable cantidad de

datos que este traductor me facilitó durante su entrevista, mediante materiales y guiones, y mediante una continuada correspondencia que ha durado hasta el día de hoy. Esta entrevista fue posteriormente publicada en *Trans*, revista de traductología (véase Luki , 2009: 227-238).

Dado que RTS colabora con el estudio de doblaje Loudworks, a través de la Redacción de Cine de esta cadena, pude establecer contacto con dicho estudio. La entrevista con el director del estudio Loudworks, Predrag Đorđević y la actriz Maša Đaković constituyó una valiosísima fuente de datos sobre el mundo del doblaje. Durante la visita al estudio presencié unas grabaciones para ver en qué consiste el proceso del doblaje. Además, me proporcionaron algunos de los guiones que forman parte del corpus del presente trabajo. El director del estudio organizó una reunión con uno de los traductores más conocidos de cine y dibujos animados, Predrag Kovačević, cuyo testimonio fue fundamental, sobre todo, para los capítulos sobre el doblaje, pero también proporcionó una importante parte de la información sobre subtitulación. Gracias a la posterior correspondencia, tanto con Predrag Kovačević como con Predrag Đorđević, fue posible actualizar la información obtenida durante las entrevistas, conseguir más textos audiovisuales que se han utilizado como ejemplos o como parte de corpus, y resolver dudas que han podido surgir durante la elaboración de esta tesis doctoral.

En uno de mis viajes, visité la Asociación de Traductores Especializados y Científicos y, al describir los objetivos de esta investigación, me facilitaron el número de teléfono de su traductora más importante. Así, tuve la oportunidad de realizar varias entrevistas telefónicas con una de las primeras traductoras audiovisuales de la televisión nacional, Zora Jevđević, que a pesar de su quebradiza salud y su avanzada edad tuvo la amabilidad de responder a todas mis preguntas, contarnos cómo trabajaban los traductores audiovisuales en la antigua Yugoslavia, y describir el proceso y las convenciones de la traducción para la subtitulación, el doblaje y el *voice-over* en el pasado en la televisión pública.

Las entrevistas a la Dra. Jasna Stojanović, la Dra. Jelena Filipović de la Universidad de Belgrado, la traductora Ivana Nikolić, que trabaja como ayudante en la Universidad de Kragujevac, y la conversación con la traductora Aleksandra Manić, autora de una de

las traducciones más recientes de *Don Quijote* al serbio, nos han revelado el estado de esta disciplina en las universidades serbias y las normas y convenciones que siguen los traductores literarios y especializados del país.

Unas extensas entrevistas con Miroslav Živanovi , coordinador de la producción ajena de la Televisión B92, quien, a pesar de su ocupada agenda, accedió a participar en esta investigación en el año 2009, aportaron datos sobre la subtitulación en esta cadena y las distintivas estrategias que siguen en la traducción de documentales. La posterior correspondencia con Miroslav Živanovi , a través del correo electrónico, hasta este mismo año, permitió reunir nuevos datos, formar un corpus de listas de diálogos, y seguir el desarrollo de la profesión en el caso de B92. La traductora de las ediciones en DVD, Bojana Kovačević , nos facilitó los datos sobre la traducción de los films en DVD con lo que pudimos completar la información necesaria para confeccionar los capítulos 3,4 y 5 del presente trabajo.

Los viajes que realizaron los miembros de mi familia a España, y mis posteriores viajes a Serbia, han permitido reunir una parte de libros, materiales en CDs, que previamente había solicitado a los traductores audiovisuales de Belgrado (las listas de diálogos, el programa de subtitulación Smart Titler, películas dobladas), y los DVDs.

Al realizar las entrevistas, seguí con la transcripción de sus contenidos. Debido a su extensión, era necesario seleccionar lo más relevante para esta tesis, pasar el contenido oral al escrito, y traducirlo al español. La transcripción y la traducción han supuesto, verdaderamente, un proceso arduo, largo y trabajoso, dado que se trataba de material grabado, unas conversaciones extensas y, a menudo, espontáneas que iban más allá de las preguntas diseñadas. Esta fue la razón por la que las grabaciones en serbio no se incluyen en el Anexo I del presente trabajo, sino solamente el contenido traducido. El texto de las entrevistas se distinguía por un vocabulario, en ocasiones, especializado e impregnado de referencias culturales. La adaptación de algunas expresiones, términos y la descripción de algunos conceptos, que figuran en respectivas notas a pie de página, deberían facilitar su comprensión por parte del ámbito cultural español. Al terminar el trabajo de la traducción de entrevistas, había que realizar el vaciado de las mismas y organizar la información del siguiente modo:

- Historia de la TAV en Serbia › Capítulo 2
- Aspectos profesionales de la TAV en Serbia › Capítulo 3
- Aspectos técnicos y formales de la TAV en Serbia › Capítulo 4
- Aspectos traductológicos de la TAV en Serbia › Capítulo 5

### *Análisis de datos*

Como se ha explicado en las páginas anteriores, las listas de diálogos originales y traducidas, proporcionadas por parte de los profesionales entrevistados, y los DVDs de dos distribuidoras de referencia, se han utilizado para formar un corpus de textos audiovisuales cuyo análisis, en el capítulo 6, debe garantizar el rigor científico de esta investigación. La información sobre aspectos técnicos, formales y traductológicos de la TAV en Serbia facilitada por parte de los traductores se comprobará a través de dicho corpus para así completar la triangulación entre la bibliografía, los datos de entrevistas y los datos empíricos, expresados en porcentajes, sobre las convenciones en la traducción de los films de ficción o de animación, series, dibujos animados y documentales. Estos datos se consiguen al elegir los ejemplos, que se traducen al español para permitir la lectura por parte de quien no conozca la lengua serbia, y confeccionar un amplio número de los mismos, que se eleva hasta 70, en el capítulo de análisis, y sigue la estructura de las características que se analizan. Los ejemplos, elegidos aleatoriamente, pero representativos se presentan en tablas en el Capítulo 6 o en el Anexo III.

Las fichas con ejemplos para ilustrar las características de los textos también forman parte del capítulo 6, además de los cuadros, que resumen la información de los apartados o de las tablas de análisis del Anexo III, presentados a lo largo del trabajo. Las fichas y el trabajo en sí cuentan con las traducciones al español de los textos en serbio entre corchetes. Estas traducciones son normalmente literales y, cuando es necesario, están comentadas y explicadas por la autora.

## Estructura del trabajo

El presente trabajo se compone de siete capítulos, del listado de referencias bibliográficas, de una filmografía y de cuatro anexos. El capítulo 1, titulado «La traducción audiovisual en Serbia», se inaugura con el apartado sobre la traducción audiovisual y sus modalidades. Contiene las definiciones de los conceptos básicos de la traducción audiovisual y los razonamientos sobre su importancia e influencia en la cultura y la vida diaria. Entre otros autores, se citan Whitman (1992), Díaz Cintas (2001a), Díaz Cintas y Remael (2007), Chaume (2004a), Franco et al. (2010), entre otros. En este capítulo, incluimos el porcentaje de la producción ajena que exhiben algunas cadenas serbias. A continuación, se presentan las modalidades de la traducción audiovisual que se practican en Serbia y sus aspectos generales.

El capítulo 2, titulado «Aspectos históricos de la traducción audiovisual en Serbia», versa sobre los aspectos históricos del doblaje y subtitulado a nivel mundial y concretamente en Serbia. Se reflexiona sobre el impacto que la industria cinematográfica, la historia y el ámbito cultural serbio tuvieron en desarrollo y el triunfo de la subtitulación en este país. Este capítulo ofrece, asimismo, una breve descripción de algunos periodos de la historia de Serbia, la cinematografía yugoslava y serbia, la presencia de la producción ajena en el cine y la televisión doméstica, la legislación en el ámbito cinematográfico y ciertos efectos de censura en el cine serbio. Dado que nuestra investigación trata una lengua y cultura minoritaria, consideramos importante presentar estos datos para una mejor comprensión del entorno audiovisual y sus aspectos históricos y profesionales. Para la elaboración de este capítulo nos hemos basado principalmente en las obras de autores como Ávila (2005), Slijep evi (1982), Volk (1986), y Nikodijevi (1995).

El contenido de los tres capítulos siguientes proviene fundamentalmente de la información extraída de las entrevistas a los traductores audiovisuales y a otros profesionales del sector audiovisual en Serbia. El capítulo 3, titulado «El entorno profesional de la traducción audiovisual en Serbia», incluye la descripción del entorno profesional de la traducción audiovisual en Serbia y los procesos de subtitulación, doblaje y la traducción de documentales. Se describe el trabajo del traductor audiovisual



en Serbia, sus derechos, las tarifas, los plazos de entrega, y otras condiciones laborales, así como la formación de los traductores, y la situación actual de la TAV en Serbia.

El capítulo 4, titulado «Convenciones profesionales del subtitulado, del doblaje y del *voice-over*», abarca los aspectos técnicos y formales del subtitulado, como la modalidad de traducción audiovisual más utilizada en Serbia; del doblaje, sobre todo utilizado para la traducción de los dibujos animados, y del *voice-over* y el doblaje en *off*, que se usan para el trasvase de los documentales, entre otros géneros audiovisuales.

El capítulo 5, titulado «Aspectos traductológicos», trata la traducción de los problemas emblemáticos de la TAV, como la traducción de juegos de palabras, films multilingües, referencias culturales, nombres propios, títulos de películas, registros y estilo, poesía y rimas, humor, además de incluir un apartado sobre la censura lingüística y otro sobre la importancia de la información no verbal en la TAV. Aparte de las entrevistas a los profesionales serbios, este capítulo ofrece una base teórica para el siguiente capítulo de análisis de ejemplos y reúne datos de numerosos estudios y volúmenes de los que citamos algunos: Ivarsson (1992), Nord (1993), Gambier (1994), Venuti (1995), Zabalbeascoa (1997), Whitman (2001), Mayoral Asensio (2001), Santamaria (2001), Rodríguez Espinosa (2001 a y b), Heiss (2004), Scandura (2004), Acuña Partal y Rodríguez Espinosa (2004), Bartoll (2006), Díaz Cintas y Remael (2007), Martínez Sierra (2010), Ranzato (2011), Chaume (2012), etc.

El capítulo 6, titulado «Características de la traducción para la subtitulación, el doblaje y el *voice-over* en Serbia» ofrece datos relacionados con la subtitulación, el doblaje y, en un volumen menor, el *voice-over* en Serbia a través del análisis cuantitativo de un determinado número de ejemplos de los textos audiovisuales que componen nuestro corpus. En este capítulo se presentará con más detalle el corpus utilizado y la metodología en la que se basa el trabajo.

En el séptimo capítulo, resumiremos los resultados del análisis del corpus del capítulo anterior, comparados con los datos obtenidos a través de las entrevistas. Las conclusiones nos permitirán triangular la información obtenida de la bibliografía, las afirmaciones de las encuestas y los datos empíricos del corpus que validarán o refutarán la información extraída de encuestas y bibliografía. En este mismo capítulo se enuncian

las conclusiones referentes a todo el trabajo, las perspectivas de futuro, e investigaciones que pueden partir del presente volumen.

## Anexos

El Anexo I de este trabajo contiene un documento con un listado de las reglas que siguen los traductores de RTS y su traducción, denominado *Las Reglas Internas de la Subtitulación de la Radio Televisión Serbia*. Otra parte de este anexo contiene las entrevistas hechas a los profesionales del subtitulado o doblaje en Serbia traducidas al español. Está en formato PDF que se incluye en el DVD al final de la tesis.

El Anexo II contiene las listas de diálogos originales y traducidas al serbio del corpus analizado. El formato de este anexo es digital, y, además, incluye los archivos del programa Smart Titler que abre los subtítulos de las series *Twin Peaks*, *The Black Adder* y del film *Love Among the Ruins*, la transcripción al inglés de un episodio de la serie *The Black Adder*, y los fragmentos de los DVDs que componen nuestro corpus. El programa de subtitulación nos permite ver el aspecto que los subtítulos tienen en pantalla al ser emitidos por las cadenas de televisión serbia. Este anexo también se presenta en el DVD al final de este trabajo, junto con la versión de la tesis en archivo PDF.

El Anexo III contiene las tablas con los ejemplos que se han utilizado para analizar las características técnicas y traductológicas del subtitulado, y que dado su tamaño, solamente se resumen en el cuerpo de la tesis. Estas tablas (número 2, 3, 4, 5, 7 y 8) tienen un número especialmente alto de ejemplos del análisis de los aspectos técnicos de la subtitulación para la TV y los DVDs. Este anexo se presenta al final de este volumen.

Aunque no era objetivo de esta tesis, el Anexo IV contiene datos sobre la situación de la traducción literaria y técnica en Serbia, que puede ayudar a entender el ámbito profesional de la TAV en este país. Este anexo forma parte del DVD que acompaña el trabajo.



## **Capítulo 1. La traducción audiovisual en Serbia**

### **1.1. La traducción audiovisual y sus modalidades**

En la sociedad actual, el número de productos audiovisuales transmitidos a través de los medios de comunicación basados en la imagen va aumentando día tras día. Con el desarrollo tecnológico (la aparición de nuevos soportes audiovisuales como el Blu-ray, o anteriormente, el DVD, los canales por cable y satélite, la TDT, Internet. etc.), la diversidad de los programas televisivos, el aumento de la producción cinematográfica, del uso de los videos corporativos y de la oferta de cursos a distancia, los productos multimedia se han convertido en un factor imprescindible en la vida diaria con una gran influencia en la opinión y los hábitos del espectador. Debido al incremento de la oferta y demanda de los productos audiovisuales, crece la necesidad de la traducción audiovisual (TAV) como el modo de transferir la información de un idioma a otro dentro de estos medios (Díaz Cintas, 2001a: 19). La actividad traductora para los medios audiovisuales es ingente considerando la enorme cantidad de público hasta el que llega. Hoy en día, y como fruto de esta revolución tecnológica y de hábitos de consumo, se puede observar un gran incremento de estudios, tesis doctorales, conferencias y congresos internacionales dedicados al campo de la traducción audiovisual. Sin embargo, todavía existe cierto desequilibrio entre la investigación en el campo de la traducción audiovisual y su avanzado desarrollo y enorme impacto social.

El mensaje audiovisual, desde la lengua o lenguas origen a otra lengua o lenguas, se transmite teniendo en cuenta el guion original, la banda sonora y la imagen. Chaume (2004 a: 15), en este sentido, define el texto audiovisual como:

... un texto que se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se teje y construye a partir de la confluencia e interacción de diversos códigos de significación, no sólo el código lingüístico.

La traducción audiovisual incluye varias modalidades de traducción entre las que resaltan, por su difusión y por recibir mayor atención de los investigadores, el doblaje y el subtítulo. Otras variedades de traducción audiovisual importantes son el *voice-over* o las voces superpuestas, que principalmente se usan en el caso de los documentales, o sus submodalidades, manifestaciones o modalidades similares, cuya clasificación y denominación es muy variada, y que están a medio camino entre el doblaje y el *voice-over* (Gambier 1994, Luyken 1991, Díaz Cintas 2001, Díaz Cintas y Remael 2007, Chaume 2004, etc.): la narración, el doblaje en *off*, el susurrado y la versión locutada<sup>2</sup>, el doblaje parcial (*half-dubbing*) (Chaume, 2004 a: 31-40), y el comentario libre. En el caso de las noticias o los festivales de cine se puede emplear la interpretación simultánea. La audiodescripción para invidentes, y la subtitulación para personas sordas son también modalidades jóvenes que últimamente despiertan el interés por parte de los círculos académicos<sup>3</sup> dado su uso creciente (Chapado Sánchez, 2013: 72-74).

Teniendo en cuenta que el presente trabajo se va a basar en el estudio del subtítulo y el doblaje y, en un menor nivel, en el *voice-over*, nos centraremos en las definiciones de estas tres modalidades de la traducción audiovisual. Díaz Cintas (2001 a: 23) define el subtítulo de siguiente manera:

El subtítulo se puede definir como una práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (cartas, pintadas, leyendas, pancartas...) o la pista sonora (canciones).

El subtítulo se practica como modalidad predominante de traducción audiovisual en los países escandinavos, en Holanda, Bélgica (en Flandes), Grecia, Portugal, Serbia, Croacia, etc. En España, sin contar el subtítulo para sordos, en el cine y la televisión se utiliza principalmente para las películas de *arte y ensayo* (Díaz Cintas, 2001a: 63-75), aunque con el cambio de tendencias y los nuevos avances tecnológicos y formatos

<sup>2</sup> Véase el trabajo de DEA inédito de Justina Klara Kotelecka, «Traducción audiovisual para la televisión en Polonia», dirigido por Marcos Rodríguez Espinosa y Frederic Chaume Varela, Málaga: UMA, 2005.

<sup>3</sup> Bourne y Jiménez-Hurtado 2007, Braun 2007, Díaz Cintas, Orero, Remael (eds.) 2007, Martínez Sierra 2010, entre otros.

(DVD, Blu-ray, TDT, etc.) a los espectadores se les permite elegir entre el doblaje y el subtítulo, e incluso algunos cines estrenan films tanto en la versión original subtítulo como en la versión doblada<sup>4</sup>.

El doblaje es la modalidad favorita del público en países como Francia, Alemania, España, Italia, Austria etc. A este respecto Díaz Cintas (2001 a: 41) afirma:

El doblaje consiste en sustituir la pista sonora original de una película, que contiene los diálogos de los actores, por una grabación en la lengua deseada que dé cuenta del mensaje original, manteniendo al mismo tiempo una sincronía entre los sonidos en la lengua de la traducción y los movimientos labiales de los actores.

Chaume (2004 a: 32) define el doblaje de siguiente modo y afirma que se trata de la modalidad de TAV que más se utiliza para el trasvase de la producción ajena en cine y televisión en el territorio español:

El doblaje consiste en la traducción y ajuste de un guion de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico, cuando esta figura existe.

Las voces superpuestas o *el voice-over* es una variedad de traducción audiovisual que toma prestadas algunas características del doblaje y otras del subtítulo. Según Whitman (1992: 94), «voice-over is a technique in which a target language speaker reads the translation of the simultaneously spoken source language, with the original still vaguely audible in the acoustic background». Chaume (2004a: 35), por su parte, define esta modalidad de traducción audiovisual de forma muy similar: «Voces superpuestas (*voice-over*) consisten en la emisión simultánea de la banda sonora en donde está grabado el diálogo original y de la banda en donde se graba la versión traducida[...] El texto origen se puede escuchar remotamente bajo el texto traducido».

Estas definiciones coinciden con el uso del *voice-over* para traducir las intervenciones de las personas que aparecen en pantalla, aunque no incluyen los casos en que se dobla la intervención del narrador que habla en OFF, puesto que en muchas ocasiones la banda sonora que contiene la voz del narrador original es inaudible (Luki , 2013: 191). En estos casos sería más propio hablar de doblaje en off. La siguiente

---

<sup>4</sup> Véase <<http://www.yelmocines.es/cartelera>> donde, entre otros ejemplos de las películas dirigidas a un público masivo en VOS, se anota también el film *Lucy* (Luc Besson, 2014). [Consulta: 17/10/2014]

definición de Franco et al. (2010: 42) de las modalidades que se usan en la traducción de documentales incluye tanto el *voice-over* como el doblaje en *off*, y pone de manifiesto la diferencia entre el *voice-over* y la narración o el comentario que no necesariamente implican una traducción. Además, se apunta que el texto traducido para el doblaje en *off* demuestra varios niveles de equivalencia con respecto al original.

«In a translated documentary we may have a narration/commentary that undergoes off-screen dubbing, that is, an adaptation process that defines a certain degree of closeness to the original (from extremely close to a created narration / commentary) and that is delivered exclusively in the target language, and, at the same time, a series of interviews that undergo voicing-over, or the revoicing of the translated voice by the translating voice with the original soundtrack remaining slightly audible and the degree of closeness to the original also varying» (Franco et al., 2010: 42).

La síntesis del contenido en la entrega oral que supone el *voice-over* es más común en el subtitulado que en el doblaje (Díaz Cintas, 2001a: 39). Generalmente el *voice-over* se emplea para traducir los documentales, los *reality shows*, para traducir testimonios y entrevistas en programas e informativos, videos corporativos, publrreportajes, etc. (Luki , 2013: 190). En los últimos dos casos a menudo se recurre al doblaje en *off*.

Las modalidades de traducción audiovisual se enfrentan a varias *constraints*<sup>5</sup> o restricciones. Entre los trabajos pioneros cuyo enfoque metodológico estaba basado en las restricciones con las que se enfrentaba el traductor caben mencionar los artículos de Titford (1982), Mayoral, Kelly y Gallardo (1988), y Zabalbeascoa (1993) (Chaume, 2004b: 14). En el caso de la traducción para el doblaje, los límites los pone el proceso de ajuste, mientras que la subtitulación es una actividad compleja que conlleva la transformación del código oral al código escrito respetando al mismo tiempo determinadas características del formato para el que se traduce (televisión, DVD, cine) y de velocidad de lectura de los subtítulos por parte de la audiencia.

---

<sup>5</sup> El término está tomado de Titford (1982) y luego de Lefevere (1992).

## **1.2. La traducción audiovisual en Serbia**

Desde la época en que existían solamente las dos cadenas de la Radio Televisión Belgrado hasta el día de hoy, en Serbia han ido apareciendo numerosas cadenas tanto nacionales como locales y regionales, junto con la inauguración de varios canales por cable en las últimas dos décadas. Por otro lado, los avances tecnológicos, el aumento de la producción cinematográfica mundial y la mayor actividad distribuidora en Serbia han supuesto el incremento de la TAV para satisfacer las necesidades del mercado. El número de productoras y distribuidoras que operan en el país también ha crecido. Actualmente, entre las más importantes cabe destacar a: Tuck Video, Millennium, y Provision.

Las televisiones que emiten en todo el territorio son: RTS 1 y 2, TV PINK, Prva TV, B92, y Happy TV, y la televisión Avala hasta 2012<sup>6</sup>. De estas seis cadenas hemos elegido las tres con mayor audiencia<sup>7</sup>, para mostrar el porcentaje de producción ajena que se emite en ellas. Hemos analizado la programación semanal emitida en estas cadenas desde el día 15 de junio de 2007 hasta el día 21 de junio de 2007, es decir, una semana completa del año en que se inició esta investigación, y la programación de la semana del 7 al 13 de febrero del año 2015 para comprobar la evolución en los porcentajes de producción ajena traducida en estas tres cadenas. También se presenta el porcentaje de la producción ajena en inglés, como idioma del que más se traduce (Cvetkovi y Nikoli , Anexo I: 26, 72, etc.).

---

<sup>6</sup> <<http://www.naslovi.net/search.php?q=radiodifuzna+agencija&start=141>> [Consulta: 6/12/2014]

<sup>7</sup> Véase <[http://www.b92.net/o\\_nama/index.php](http://www.b92.net/o_nama/index.php)> [Consulta: 21/12/2013].



<b>2007</b>			
<i>Cadena de TV</i>	<i>Emisión global</i>	<i>Producción ajena</i>	<i>Porcentaje de la producción ajena</i>
<i>RTS</i>	<i>135h</i>	<i>33,5h</i>	<i>24,8%</i>
<i>B92</i>	<i>148h</i>	<i>60h</i>	<i>40,5 %</i>
<i>PINK</i>	<i>145h</i>	<i>64h</i>	<i>44,13%</i>
<b>2015</b>			
<i>RTS</i>	<i>154h</i>	<i>40h 35'</i>	<i>aprox. 26% (todo en inglés)</i>
<i>B92</i>	<i>168h</i>	<i>66h 20'</i>	<i>aprox. 40% (todo en inglés)</i>
<i>PINK</i>	<i>168h</i>	<i>59h 45'</i>	<i>aprox. 36% (24, 3% inglés; 9% series turcas; 2,5 % series indias)</i>

Cuadro 1. *Porcentajes semanales de producción ajena traducida en Radio Televisión Serbia (La Primera Cadena), Televisión B92 y Televisión Pink en dos semanas de 2007 y 2015*<sup>8</sup>.

Podemos observar que no existe una gran diferencia entre los porcentajes de la producción ajena del año 2007 y 2015, y que el número de las películas, series y documentales traducidos es visiblemente menor en la televisión pública que en otras dos cadenas en las que supera un tercio de la emisión global. La inmensa presencia del cine extranjero, sobre todo estadounidense, implica una gran actividad en el campo de la traducción audiovisual, sobre todo del inglés, el idioma por excelencia de la producción ajena. Otras lenguas desde las que se suele traducir son: español, francés, ruso, italiano, alemán y, aunque muy poco, chino y japonés (según Ivana Nikoli , Anexo I: 72). Es interesante ver la presencia de la producción turca e india en una de las cadenas que, según muestra el cuadro anterior, es la única cadena que emite producción ajena en un idioma diferente al inglés.

Como manifiestan los profesionales de la traducción audiovisual en Serbia, como por ejemplo el traductor Nebojša Cvetkovi , parece que el gremio de traductores para la televisión o el cine escasea de profesionales bien instruidos para dicho oficio (Anexo I: 26), y que la mayoría de ellos no tiene una preparación satisfactoria en el campo de la traducción audiovisual. La traducción e interpretación se enseñan en las universidades serbias en el ámbito de las titulaciones de filología, de modo que la traducción audiovisual no existe en los programas de estudios universitarios como disciplina

<sup>8</sup> La programación de TV utilizada se encuentra en el periódico Politika, el número del 6 de enero de 2015. Véase también <www.tvprogram.rs> [Consulta: 8/2/2015]

propia<sup>9</sup> salvo en un máster inaugurado recientemente en la ciudad de Novi Sad. Aunque en Europa el interés por la traducción audiovisual es cada día mayor, la presente investigación no ha podido confirmar la existencia de apenas ningún estudio o trabajo académico realizado por expertos y publicado en Serbia sobre la traducción audiovisual en general, o sobre la traducción audiovisual en este país.<sup>10</sup> En la bibliografía de esta tesis se listan las pocas referencias bibliográficas sobre TAV en Serbia, lo que también se puede considerar un resultado de esta investigación.

La investigación y la formación en el campo de las nuevas corrientes de la traductología todavía están en ciernes. El Instituto Cervantes en Belgrado organizó un curso sobre subtitulación al serbio de los films españoles, que se impartió durante el bienio 2005/2006.<sup>11</sup> Sin embargo, no existen cursos impartidos por los profesionales de la TAV o por profesores serbios que ayudarían a la divulgación de su práctica, tal y como se ejerce profesionalmente en Serbia. Nuestros entrevistados confirman esta insuficiencia de cursos y estudios en el campo de la traducción audiovisual y están de acuerdo en que una formación organizada y estructurada de los futuros traductores para el subtitulado o doblaje mejoraría considerablemente la calidad de la traducción audiovisual en Serbia (Cvetkovi y Kovačević, entre otros, Anexo I: 23, 24, 68).

La traducción audiovisual en Serbia es una práctica profesional autodidacta, carente de una firme base epistemológica y de unas normas profesionales claramente establecidas en cuanto a las estrategias de traducción o a su formato. Un examen preliminar de la panorámica de los programas traducidos en las televisiones de este territorio, descubre, por un lado, unas soluciones dogmáticas que surgen del desconocimiento de nuevas corrientes traductológicas y, por el otro, se aprecia la falta de una normativa general en cuanto al aspecto formal y lingüístico de las traducciones. Sin embargo, gracias a la vasta experiencia de algunos profesionales, se han conseguido

<sup>9</sup> Esta información me fue confirmada en el caso de la enseñanza de la lengua española en la Universidad de Belgrado por parte de la Dra. Jelena Filipović, catedrática del Departamento de Estudios Ibéricos y Jefe de Estudios de Lengua Española, quien manifestó que la universidad belgradense tiene el plan de crear el Programa de Teoría y Práctica de la Traducción dentro del programa de estudios del Máster.

<sup>10</sup> Una de nuestras entrevistadas, Ivana Nikolić, es autora del texto «Prevođenje za televiziju» (Traducción para la televisión) en Sarilić, Srđan y Ivana Nikolić, *Zbornik tekstova na španskom jeziku i reči o prevođenju* (Recopilación de los textos en la lengua española y dos palabras sobre la traducción). Belgrado: Reprograf, 2006. págs. 148-157.

<sup>11</sup> La información fue facilitada por la dirección del Instituto Cervantes en Belgrado en enero de 2007.

establecer ciertas convenciones que coexisten en una o varias cadenas de televisión, como manifiestan los profesionales del campo en el Anexo I del presente trabajo.

### 1.3. Las modalidades de la traducción audiovisual en Serbia

En Serbia el subtitulado es la modalidad de traducción audiovisual que se usa para el trasvase de películas de todos los géneros y para todos los formatos y medios de exhibición (cine, DVD, televisión). Se emplea también la subtitulación para traducir series de televisión y algunas veces para los documentales cuando éstos se emiten en los canales de televisión por cable o en la cadena privada B92. En otras cadenas, como RTS 1 y 2 y Happy TV, para este género, se utiliza el *voice-over* en combinación con el doblaje en *off*.

El subtitulado para sordos todavía no se ha introducido por completo en Serbia. En 2010, a raíz de la iniciativa de varias organizaciones de personas con discapacidad auditiva, una de las más antiguas instituciones cinematográficas, Jugoslovenska Kinoteka, junto con el Ministerio de Cultura, se empezó con la subtitulación de las películas serbias para que este colectivo pudiera disfrutar de su contenido.<sup>12</sup>

Hoy en día varias cadenas (RTS, NOVA<sup>13</sup>, B92) incluyen subtítulos en algunas películas domésticas o subtitulan ciertos programas de televisión. Sin embargo, el formato de los subtítulos, y las técnicas de la síntesis de la información, son similares a lo que es el subtitulado de las películas extranjeras para el público sin problemas auditivos. No se emplean los colores ni se representan los sonidos de índole paralingüística que son característicos de este tipo de subtitulación. Además, las películas extranjeras se subtitulan solamente para el público general, de modo que las personas con discapacidad auditiva (en 2002 en Serbia había 90.000 personas con esta

<sup>12</sup>

<[http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav\\_category=268&yYYY=2010&mm=05&dd=17&nav\\_id=431787](http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=268&yYYY=2010&mm=05&dd=17&nav_id=431787)> [Último acceso 2/2/2014]

<sup>13</sup> Televisión con una amplia frecuencia que actualmente se puede ver por cable, y todavía no posee frecuencia nacional. <<http://www.telegraf.rs/vesti/1042194-rra-odbio-prigovore-tv-nova-ostala-bez-frekvencije>> [Consulta: 3/9/2014]

discapacidad y 30.000 de ellos con sordera absoluta<sup>14</sup>) no pueden percibir con facilidad el cambio de los interlocutores o entender toda la información de los enunciados.

Por otro lado, a menudo se acude a la proyección de la imagen de una persona que, mediante la lengua de signos, interpreta el contenido del programa en la parte derecha de la pantalla de la televisión. Esta técnica es también común en las televisiones españolas.

Hace unos años, los largometrajes de dibujos animados se solían subtitular, tanto para la televisión como para las versiones en DVD o VHS. Hoy en día, se utiliza el doblaje para los cortometrajes y largometrajes de dibujos animados para los más pequeños, y para los segmentos narrados de documentales.

La primera película que utilizó la audiodescripción (el término en serbio es «sincronización para invidentes») fue emitida en Serbia en el mes de julio de 2011 en la televisión pública RTS 2, que en esta ocasión se comprometió a emitir películas traducidas de este modo una vez al mes. El director de la programación de cine de esta cadena ha especificado que no se trata del doblaje que se utiliza en el caso de los dibujos animados, sino de una modalidad de doblaje que se parece al «radio-drama» en la que un narrador describe las escenas y los actores doblan los diálogos.<sup>15</sup>

La audiodescripción ha recibido más atención durante los últimos años por parte de los investigadores, académicos y universidades, dado que ha crecido su demanda y su uso en España y en el resto de Europa (Chapado Sánchez, 2013: 71-74). Según la disposición transitoria quinta de la ley General de Comunicación Audiovisual 7/2010, de 31 de marzo, de 2013, la televisión pública española debía cumplir con 10 horas de lengua de signos y 10 horas de audiodescripción al año. El porcentaje de programas subtitulados para las personas con discapacidad auditiva debe alcanzar el 90% (Chapado Sánchez, 2013: 74). Esperemos que en el futuro Serbia siga estas tendencias y que haya más programas de los que personas invidentes puedan disfrutar.

<sup>14</sup> <[http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav\\_category=268&yyyy=2010&mm=05&dd=17&nav\\_id=431787](http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=268&yyyy=2010&mm=05&dd=17&nav_id=431787)> [Último acceso 2/2/2014]

<sup>15</sup> <<http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/125/Dru%C5%A1tvo/930084/Filmovi+za+slepe+na+RTS-u.html>> [Consulta: 10/08/2011]

### 1.3.1. *El subtitulado*

A diferencia del doblaje, el subtitulado deja intacta la pista sonora de la versión original y le permite al espectador oír las voces de los actores como parte íntegra del producto artístico original. Ésta es una ventaja, sobre todo, para los que tienen conocimientos de la lengua de la versión original, o la quieren perfeccionar, y la razón por la que el espectador medio en Serbia, tal como lo demuestra el testimonio de los profesionales entrevistados, prefiere esta modalidad (Anexo I, entrevistas con Zora Čavić y Bojana Kovačević). Al no haber interferido en la pista sonora, el subtitulado contamina la imagen y, en cierto grado, distrae al espectador de lo que está viendo. Un espectador medio acostumbrado al doblaje seguramente necesitaría tiempo para poder disfrutar de la imagen y leer los subtítulos al mismo tiempo y, al principio, podría no percibir algunas partes del contenido visual. Sin embargo, según los profesionales serbios, los telespectadores que llegan a familiarizarse con esta modalidad de la traducción audiovisual pierden un mínimo porcentaje de la información que proviene de pantalla (Cvetković, Anexo I: 30).

Según el traductor Nebojša Cvetković, la adaptación de los subtítulos en la lengua croata es una nueva variedad de traducción audiovisual que se practicaba en Serbia en los años noventa y puede que en algunos estudios se siga empleando (Anexo I: 26). Consiste en traducir los subtítulos del croata al serbio y supone un proceso mucho más fácil, barato y rápido. En las traducciones así realizadas abundan calcos o frases cuya estructura idiomática no es propia del idioma serbio. Aunque los hablantes serbios pueden entender el contenido expresado en croata, el léxico de dichos idiomas y el uso de las estructuras gramaticales no son iguales. Es más, desde que empezaron a desarrollarse como dos sistemas distintos con su propia normativa en los años noventa, se han ido distanciando.

Recordemos que en la antigua Yugoslavia se consideraba que la lengua serbocroata era un idioma con varias variantes y dialectos (Nikolić, 2011: 84). Este fue un idioma estándar que oficialmente se usó hasta los primeros años 90 del siglo pasado. Actualmente, esto son cuatro idiomas – serbio, croata, bosnio y montenegrino –, y sus dialectos hablados en el espacio de Serbia, Croacia, Bosnia y Herzegovina y

Montenegro. En la *Gramática de la lengua serbia* (Stanoj i et al., 1997: 6) se dice que en la República Federal de Yugoslavia se hablaba el idioma serbocroata que en cada zona tiene diferentes «manifestaciones o variantes»: la lengua serbia y la lengua croata. El idioma serbio utiliza el alfabeto cirílico como alfabeto oficial, aunque el alfabeto latino se puede usar de forma paralela, y en croata se emplea solamente el alfabeto latino. No obstante, son numerosos los lingüistas que consideran que estos dos idiomas siempre han sido dos idiomas distintos, dadas sus características léxicas, estructurales, y su desarrollo histórico, entre otras cosas, y que la lengua serbocroata nunca ha existido ni se utilizó como tal, sino que se ha hablado serbio en Serbia, y croata en Croacia, aunque su denominación oficial fue serbocroata (véase Nikoli , 2011: 83-95).

Las bases del serbio se fundaron en el siglo XIX. En la segunda mitad del siglo XIX, gracias al lingüista Vuk Karadži y otros importantes poetas y escritores, a partir de la variante *štokavsko nare je* de la lengua del pueblo, se lleva a cabo la estandarización del idioma serbio. Al mismo tiempo y con la misma base, bajo el movimiento encabezado por el literato Ljudevit Gaj, se crea la nueva ortografía y la norma del idioma croata. A partir de entonces se animan los escritores a utilizar estos idiomas como variantes que parten de la misma base e implican diferente pronunciación (Stanoj i et al., 2000: 17-19). Con la separación de Yugoslavia, se realizó una división territorial del idioma estándar, llamado serbio y croata, croata y serbio o serbocroata, entre varios idiomas como: serbio, croata, bosnio y montenegrino (Stanoj i et al., 2000: 21).

Actualmente, el serbio y el croata dos idiomas diferentes con su propia normativa y distintos sistemas de estandarización. Nikoli (2011: 82) afirma que «the differences between Serbian and Croatian come down to differences between languages which are rather similar, as Czech and Slovak or Swedish and Norwegian, but languages which are not the same.» En consecuencia, la traducción de los subtítulos del croata al serbio, y al revés, incluye una traducción entre dos idiomas muy próximos. Dada la similitud de los idiomas, el traductor puede caer en trampa de emplear estructuras que son más propias del serbio que del croata, o al revés, pero es necesario ser consciente de la importancia de proporcionar a los espectadores de cada uno de estos territorios los subtítulos en su propio idioma (Nikoli , 2011: 86).

### 1.3.2. El doblaje

En Serbia, los cortometrajes de dibujos animados se exhiben en versión doblada. No obstante, los largometrajes se suelen doblar desde los años noventa, aunque esta práctica se empieza a ejercer masivamente, de manera profesional y en los estudios adecuadamente equipados desde hace unos quince años, según manifestaron profesionales como Maša Daki y Predrag Đorđević (Anexo I: 82, 88-89). El doblaje está reservado para los largometrajes de dibujos animados destinados al público infantil. Las películas o las series animadas, como *Los Simpson*, se subtitulan.

El director del estudio Loudworks, Predrag Đorđević, y el director de la Redacción de Cine de RTS, Nikola Popović, exponen en sus entrevistas la intención que tenían algunas cadenas de televisión y distribuidoras serbias de doblar telenovelas, pero dicho proyecto no se ha realizado hasta ahora por no ser muy rentable (Anexo I: 53, 88). El estudio Loudworks hizo el doblaje de la película *Arthur y los minimóys* (*Arthur and the Invisibles*, Luc Besson, 2006). Se puede considerar que éste y el doblaje de la película animada *Garfield 2* (*Garfield: A Tail of Two Kitties*, Tim Hill, 2006), son los primeros doblajes serbios de aquellas partes de la película en la que aparecen personajes reales, no animados, que fueron realizados en condiciones profesionales y que han tenido éxito. Quizás se trate de los primeros doblajes al serbio de personajes de no ficción, ya que no pudimos encontrar ninguna referencia a algún precedente.

### 1.3.3. El voice-over y el doblaje en off

El *voice-over* en su forma convencional que nos permite escuchar las voces originales de fondo, se emplea en el caso de los documentales cuando estos se traducen para diferentes cadenas de televisión, salvo para B92. En los canales por cable se emiten los documentales subtitulados. Hasta hace un corto período de tiempo, la mayoría de las cadenas, como la televisión nacional RTS, Avala etc., se servía del *voice-over* para verter al serbio tanto las intervenciones del narrador de los documentales como las de otros interlocutores. Hoy en día, la televisión pública y la cadena Happy TV con cobertura nacional, entre otras, y las distribuidoras de DVDs han adoptado nuevas

tendencias, y utilizan el *voice-over* para traducir entrevistas e intervenciones de los interlocutores que aparecen en el documental y el doblaje en *off* para la voz de naturaleza no diegética (en *off*) del narrador. Para los programas que se emiten en directo como los Premios Oscar, se realiza una interpretación simultánea desde el estudio de la cadena emisora.

El doblaje de los narradores en *off* también se puede observar en las televisiones españolas, en particular, en las cadenas 1 y 2 de Televisión Española, en Cuatro, en la Sexta, y en una variedad de canales que se dedican a la emisión de documentales como Discovery Max, Xplora, etc. (Luki , 2013: 191-192). El documental producido por la BBC, *Planeta Tierra* (TVE, 2009-2010), *Mega Construcciones* de National Geographic (la Sexta, 2009-2012), *Gastronomía insólita* (Discovery Max, 2012), *Historias de Hollywood* (Cuarto, 2010), al igual que *La tierra vista desde el cielo* (TVE 2, 2009), son solamente unos cuantos ejemplos de películas documentales traducidas al español con doblaje en *off*. *Planeta Tierra* es una de las producciones más ambiciosas traducida en Serbia mediante esta modalidad por el equipo de traducción de la televisión B92, que la ha denominado «sincronización-narración». Se usa para traducir la narración en OFF de documentales en combinación con el subtítulo para las intervenciones de los interlocutores que aparecen en pantalla. Realmente se trata de doblaje en *off*, que consiste en la sustitución de la voz del narrador de la versión original por la voz del narrador que interpreta el texto traducido en el idioma meta (Luki , 2013: 190).

El ajuste que caracteriza al doblaje en *off* es más propio del *voice-over* que del doblaje de películas de ficción, considerando que no incluye ni el ajuste labial, ni el mismo nivel de dramatización que emplean los actores de doblaje. Tampoco es necesario el ajuste cinésico ni un riguroso ajuste temporal a la duración de los enunciados del narrador original (isocronía), dado que la voz no se oye. Normalmente se intenta que las intervenciones del actor coincidan con las del narrador y que necesariamente se ajusten a la imagen (Luki , 2013: 193).

Existe cierta diferencia entre el doblaje en *off* tal y como se utiliza hoy en día para traducir documentales y *reality shows*, y la habitual definición de *la narración*, que según Chaume (2004 a: 37), «consiste en la lectura de un texto escrito por parte de un locutor que, sin actuar, cuenta lo que está viendo en la pantalla», mientras que la banda



sonora original que contiene los diálogos del narrador se suele cancelar. No es necesario un ajuste preciso del texto ni una dramatización adecuada (Chaume, 2004 a: 38). Díaz Cintas (2001: 40), por su parte, apunta que el texto narrado de este modo se condensa y lo suelen leer periodistas o actores. Según Franco et al. (2010: 42), que para referirse al doblaje en *off* utilizan *Off-screen Dubbing*, la narración y el comentario no necesariamente implican una traducción.

Modalidades similares a estas son la *versión locutada* (Kotelecka, 2006), *Gavrilov Translation* o simplemente el *voice-over* para películas de ficción (véase Franco et al., 2010). No obstante, en Polonia, donde se emplea la versión locutada para las películas de ficción, el actor al interpretar los diálogos originales sí que actúa en cierta medida y los diálogos originales se mantienen a un volumen más bajo (Kotelecka, 2006: 158). También es cierto que no conlleva una interpretación verosímil de las cualidades de la voz de los actores originales. En el caso de la *versión locutada* (*wersja lektorska*) o *Gavrilov Translation*, que se emplean para traducir películas de ficción en Polonia, Rusia, Bielorrusia, Estonia (hoy en día menos) y Letonia (Luki, 2013: 191), una voz, normalmente masculina, lee los diálogos originales que se oyen de fondo, a un ritmo rápido, sin expresar emociones (Franco et al., 2010: 49). El narrador suele empezar su lectura después del inicio de los diálogos originales, y terminar antes de su final (Grigaravičiūtė and Gottlieb, 2000) o al mismo tiempo (Kotelecka, 2006: 158) de manera similar que en el caso del *voice-over* en la traducción del género documental.

Ninguna de estas modalidades de la traducción audiovisual necesita un ajuste preciso del texto ni la dramatización del mismo. Sin embargo en el caso de la narración o la versión locutada, el estilo difiere en gran medida de la versión original, a diferencia del *voice-over* o el doblaje en *off*. La práctica del doblaje en *off* de un documental consiste en mantener apagada la banda sonora del narrador original, mientras que el actor que realiza el doblaje, al igual que el que se ocupa del *voice-over* en el caso de los testimonios, debe reproducir el texto de manera similar a la del narrador original (Luki, 2013: 194). El actor del doblaje lee el texto narrado, manteniendo el estilo, el tono y la intensidad de voz de la versión original (Ávila, 2005: 116).

En este trabajo, a falta de una nomenclatura e investigación más detallada, trataremos el doblaje en *off* como una modalidad que comparte algunas características

con el doblaje, ya que las voces originales no se oyen, y otras con el *voice-over* con el que se combina en la traducción de los mismos géneros audiovisuales (Luki , 2014: 163-164). Algunos profesionales de los estudios en España se refieren a dicha modalidad precisamente bajo el nombre de doblaje.<sup>16</sup> Por otro lado, empresas estadounidenses y británicas utilizan el término *voice-over* a la hora de hablar del doblaje de la narración en los documentales y el doblaje de vídeos corporativos (Luki , 2014: 161). Se necesitan investigaciones más detalladas para realizar una clasificación más precisa de todas las modalidades similares al *voice-over*, que se han mencionado con anterioridad.

Como ya hemos indicado, las intervenciones de los interlocutores que aparecen en los documentales emitidos por B92 se subtitulan. Sin embargo, en la televisión RTS y en los DVDs en Serbia, al igual que en las cadenas de televisión en España, en estos casos se utilizan voces superpuestas. Cuando en un documental aparece más de una voz en *off*, B92 también las suele doblar, pero en ningún caso se doblan las voces de las personas que aparecen en pantalla (Anexo I: 97-98).

Gracias a un análisis preliminar de varios documentales emitidos por esta cadena, pudimos detectar que, si el narrador aparece en persona, su voz también se subtitula durante la película entera, de modo que, en ocasiones, esta cadena ofrece versiones subtituladas de los documentales. La elección de la subtitulación se debe a su bajo coste y a una larga tradición de versiones subtituladas de las películas de largometraje a las que el espectador serbio está acostumbrado. Miroslav Živanovi , coordinador de la producción ajena en B92, explica que la práctica de cancelar la pista de sonido de la banda sonora del narrador original permite que el espectador mantenga su atención en la imagen y se entere del contenido del programa con más facilidad (Anexo I: 98). En el capítulo 3 de este trabajo describiremos con más detalle este tipo de doblaje al igual que el uso del *voice-over* y, en el capítulo 6, se analizarán sus manifestaciones en el corpus.

El *voice-over* también se utiliza para la traducción de los *reality shows*, y el doblaje en *off* en el caso de los videos corporativos. No obstante, este trabajo no abarcará la

<sup>16</sup> Este dato proviene de las entrevistas que he realizado a los profesionales de estudios de doblaje y empresas de traducción: Traducciones Imposibles de Barcelona; Noclafilms Producciones de Castellón de la Plana, Grupo Pasarela de Valencia, y la traductora audiovisual Natalia Gascón en España en 2012 y 2013. Los artículos de Luki (2013 y 2014) reúnen los resultados de estas entrevistas.

traducción de estos géneros dada la imposibilidad de analizar un corpus tan extenso. Personalmente he realizado traducciones de videos corporativos que posteriormente han sido subtitulados y/o doblados en *off* para las oficinas de varias empresas españolas e internacionales en Serbia. Se trata de un mercado creciente y muy poco investigado, en cuyo caso es necesario establecer bien los objetivos del texto y adoptar un enfoque funcionalista (Nord, 1991) a la hora de realizar su trasvase (Luki , 2014: 156).

Después de un examen preliminar de los productos audiovisuales que se emiten y consumen en Serbia, que fue la base de las hipótesis del presente trabajo, y según las entrevistas a profesionales, todo apunta hacia el hecho de que las versiones trasvasadas mediante las modalidades descritas de la TAV en este país dependen de una variedad de factores entre los que cabe citar la capacidad profesional de los traductores, actores y ajustadores y los recursos técnicos de los que disponen las empresas, pero también la influencia de la censura, las tendencias actuales de los soportes multimedia, la política televisiva, el público receptor y los límites del formato y el medio para el que se traduce.

## Capítulo 2. Aspectos históricos de la traducción audiovisual en Serbia

### 2.1. Los orígenes del doblaje y el subtítulo

La historia de la traducción audiovisual se inicia con la aparición de los intertítulos en ciertos fotogramas del cine mudo. Estos intertítulos debían facilitar la comprensión del contenido que aparecía en la pantalla. Se trataba de comentarios, normalmente escritos sobre un fondo opaco, que aparecían entre las escenas. La introducción del lenguaje escrito en el cine mudo conllevó la necesidad de su traducción (véase Díaz Cintas 2001: 53-62, Ávila, 2005: 43-45, y Chaume, 2004: 41-60). La manera más sencilla de traducir los intertítulos era sustituirlos por otros en la lengua meta o dejar su traducción en manos de los explicadores.

Dadas las características que comparten, los intertítulos se pueden considerar los precursores de los subtítulos. Ambos tipos de traducción cumplen con la función de completar el significado de la imagen y comparten algunas características técnicas. Por ejemplo en los intertítulos se detectaba el uso de los puntos suspensivos para indicar que la frase no está terminada, se ampliaban las dimensiones de las palabras para resaltar su importancia, etc. (Díaz Cintas, 2001a: 55-56).

La prehistoria del doblaje se relaciona con la aparición de los *explicadores*. El explicador o *charlatán* intervenía en las proyecciones del cine mudo para acercarle al público el significado de los intertítulos y divertirlo. Los explicadores en España, además de narrar la película, intentaban reproducir los sonidos de lo que ahora se llama la banda sonora. Algunos llegaron a ser bastante famosos e incluso acumularon una buena fortuna gracias a su profesión (Ávila, 2005: 43). Según sus conocimientos de la lengua origen y meta y la función que ejercían, podemos diferenciar dos tipos de

explicadores: *los intralingüistas* que hablaban solo un idioma y exponían una película española o la versión traducida de una película extranjera con intertítulos en español, y *los explicadores interlingüistas* que conocían tanto el idioma origen como el meta y traducían, o más bien interpretaban y explicaban el contenido del film en la sala cinematográfica durante su exhibición. Los explicadores hacían posible que el cine mudo llegase hasta un público masivo, considerando que la mayor parte de la población de esos tiempos era analfabeta (Díaz Cintas, 2001a: 58).

Con la aparición del cine sonoro la imagen deja de ser la única fuente de información (aunque contó con la ayuda del texto escrito en los intertítulos) y las transferencias lingüísticas se complican. Las grandes productoras norteamericanas, viendo que no pueden ganarse al público exhibiendo películas en inglés, empiezan a subtitarlas en otras lenguas. Los primeros subtítulos se hacen en francés, alemán o español, así que los países que no conocían ninguna de las tres lenguas se veían obligados a ver las versiones en las lenguas más cercanas. Los países de un nivel cultural más avanzado, como Holanda o Suecia, adoptaron rápidamente el subtítulado como modalidad de TAV, que además era menos costoso que el doblaje. No obstante, otros países con menor grado de alfabetización optaron por la subtitulación precisamente por razones económicas, al no tener poder adquisitivo suficiente para invertir en doblaje. La primera película sonora *El cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927) compuesta de diálogos y fragmentos mudos con intertítulos, fue traducida al francés dos años después, de manera que los intertítulos en francés sustituyeron a los de la versión original, y los subtítulos de los diálogos en inglés fueron proyectados en una pantalla lateral. La primera película con subtítulos en otra lengua, con un formato similar a lo que hoy en día se entiende por un subtítulo, fue la película *El loco cantor* (Lloyd Bacon, 1929) y los subtítulos estaban en danés (Chaume, 2004 1: 46-52).

Al darse cuenta que al público en general no le gustaba leer los subtítulos, las grandes productoras norteamericanas optaron por otra modalidad de traducción audiovisual para llegar hasta la mayor audiencia posible. Primero ingeniaron el proyecto de las versiones multilingües, rodando una película en distintas lenguas y, a veces, con actores diferentes. Puesto que el público deseaba siempre ver las versiones con los actores originales, por su prestigio, este sistema de producción fue sustituido por el

doblaje (Chaume, 2004 a: 48-49).

Los primeros doblajes los realizaron las mismas productoras en sus estudios. El primer doblaje fue el de la película *The Flyer* de la Paramount en 1928 que fue traducida al alemán. El primer doblaje en castellano es del año 1929 de la película *Río Rita*, de Luther Reed, con la participación de actores hispanoamericanos en *español neutro*. Puesto que se trataba de una combinación lingüística poco convincente para los espectadores hispanohablantes, se optó por emplear distintas variedades del español, tanto peninsular como de ultramar. El primer doblaje en español peninsular se realizó en un estudio de doblaje en Francia en 1931 para la Paramount. Luego, en 1932, fue inaugurado el primer estudio de doblaje en España, de modo que los doblajes para el público español se pudieron llevar a cabo dentro del país (Ávila, 2005: 44).

El subtitulado es un proceso bastante más barato que el doblaje y más aceptable para los países con lenguas minoritarias que, en principio, históricamente han necesitado conocer un idioma dominante, o que no han podido hacer frente a los altos costes del doblaje. El doblaje se impuso en países como Francia, España o Italia precisamente por las razones opuestas, que eran preservar una supuesta pureza de la lengua y la cultura propia y frenar la intervención de la cultura anglosajona y de la lengua inglesa. Los gobiernos dictatoriales de los años treinta y cuarenta de Alemania, Italia, España o Japón consolidan la posición del doblaje en estos países por la mayor posibilidad de censura y control de la información que ofrece esta técnica (Ávila, 1997, Chaume, 2004 a: 60).

Una vez acostumbrados a una modalidad de traducción, los espectadores difícilmente cambian de hábito (Chaume, 2004 a: 60). Es la razón principal por la que las distribuidoras siguen usando ciertas modalidades de traducción audiovisual en cada país. Por este motivo, el debate entre la subtitulación y el doblaje deja de tener sentido ya que las dos modalidades pueden convivir y servir a la audiencia (Chaume, 2004 a: 60), sobre todo gracias a las posibilidades técnicas de los nuevos medios audiovisuales (DVD, Blu-ray) y a la digitalización de todos los contenidos audiovisuales.

## 2.2. Los primeros explicadores y traductores fílmicos a la lengua serbia.

### Los primeros laboratorios e intertítulos traducidos.

El primer espectáculo cinematográfico en Serbia tuvo lugar en Belgrado, en una taberna en la calle Terazije llamada «Zlatni krst» [La Cruz Dorada] en junio del año 1896, cuando los franceses André Carré, fotógrafo de Lyon, y el mecánico Jules Girin trajeron el primer cinematógrafo, invento de los hermanos Lumière, y reprodujeron las primeras cintas con imágenes cinematográficas estrenadas en el Gran Café de París. Puesto que Zlatni Krst fue un lugar donde se reunían jóvenes entusiastas, pintores, poetas y diferentes transeúntes, una presentación como esta podía captar con facilidad la atención del público. Aunque el arte cinematográfico era apenas conocido con anterioridad, y las noticias sobre los espectáculos cinematográficos de París, Londres, Berlín o San Petersburgo llegaban con poca frecuencia, el nuevo invento técnico atrajo a numerosos espectadores belgradenses. Desde la primera proyección, se siguen organizando espectáculos de este tipo junto con las funciones de circo, de magia, cabaret y actuaciones acrobáticas (Volk, 1986: 15).

La mayoría de los cines ambulantes que visitaban Belgrado, y más tarde otras ciudades de Serbia, eran de Alemania, Austria, Hungría e Italia. Uno de los programas más variados y atractivos se proyectaba en el cine ambulante de Alejandro Lifka con películas de Lumière, Méliès, Pathé, Gaumont y otras productoras. Muy atractivo y popular era el programa del circo de Franz Prohaska que proyectó la película de Pathé, *La Massacre de la Dynastie Royale Serbe*, del año 1903. La película atrajo la atención de censores a causa de la subjetividad con la que había sido contado dicho suceso. En los periódicos de esos tiempos, asimismo se menciona la película *Ven anje Aleksandra Obrenovi a i Drage Mašin* [La boda de Alejandro Obrenovi y Draga Mašin], que igualmente fue presentada en cines ambulantes y se inspiró en la familia real Obrenovi. En 1905 y 1906 llega a Belgrado el cine de George Narten, mucho mejor equipado que los anteriores, con la participación de los primeros explicadores. El cine Gran Electro de Bachmayer que visitó Belgrado en 1908, obtuvo un gran éxito dada su modernidad y avances tecnológicos con los que contaba. A causa de estas visitas de cines extranjeros, surge pronto la necesidad de traductores de intertítulos y de explicadores de películas.

Los cines estaban cada vez mejor equipados y eran cada vez más grandes, y su intención era atraer el público masivo mediante proyecciones que el pueblo pudiera entender (Volk, 1986: 15-16).

En el año 1908 en el Hotel Paris, se inaugura el primer cine estable de Serbia, cuyo dueño era Svetozar Botori, un reconocido hombre de negocios. Las películas de Pathé se distribuyen en Serbia a través de Budapest, así que Botori muy pronto decide convertirse él mismo en el distribuidor de Pathé. Durante estas proyecciones los traductores interpretaban los intertítulos del francés, alemán y húngaro. Se abren otros cines estables y los primeros laboratorios donde se hacen los intertítulos de películas, que se consideran precursores de los subtítulos. Los hermanos Savi empezaron a grabar los títulos e intertítulos en sus laboratorios. Las películas del repertorio de estos cines en su mayoría eran películas francesas, alemanas, austriacas, danesas, norteamericanas y rusas (Volk, 1986: 13-14).

En el territorio de los países que más tarde formaron parte del Reino de Serbios, Croatas y Eslovenos, entre 1906 y 1918, aparecieron más de cien salas de cine, de las que siguen existiendo algunas. Los cines abrían sus propios laboratorios, hacían grabaciones de los intertítulos en las lenguas de estos pueblos y creaban propaganda: los carteles, los contenidos de programas, fotos de los actores... Es más, durante este período se realizan los primeros esfuerzos por crear las primeras películas yugoslavas. A través de los documentales, noticiarios, o reportajes, los cines conectaban los espectadores con los sucesos del mundo, además de enseñar y divertir. No obstante, también fueron criticados por ser fuentes de una gran influencia de culturas extranjeras (Volk, 1986: 13-14).

Las primeras escenas rodadas en Belgrado mediante el cinematógrafo fueron las que hizo André Carré en 1897 durante su segunda visita a Belgrado. Algunas de estas imágenes fueron proyectadas por él mismo en la taberna Hajduk Veljko: *Izlazak radnika iz Fabrike duvana – Monopola* [La salida de los trabajadores de la Fábrica de tabaco – Monopola], *Povratak kralja iz Sofije* [El regreso del Rey de Sofía] y *Tramvajska stanica na Terazijama* [La estación de tranvía en la plaza de Terazije] (Volk, 1986: 15-16).

El cambio de dinastía Obrenović y la llegada al trono del Rey Pedro I Karađorđević atrajo la atención de cineastas. Muchas de estas cintas no se conservaron, así que la de



mayor importancia para el cine serbio y la película más antigua que se ha guardado es *Krunisanje kralja Petra I Kara or evi a* [*La coronación del Rey Pedro I Kara or evi*] (Frank S. Mottershaw, 1904) en la producción del cineasta inglés Arnold Mur Wilson<sup>17</sup>. Ésta es la primera película documental serbia y al mismo tiempo un documento histórico de gran importancia. Destacan sus imágenes muy precisas y una estructura muy bien elaborada. La película se proyectó en el edificio del Teatro Nacional en abril del año 1905. Las Guerras de los Balcanes fueron el tema de muchos documentales realizados por grandes empresas internacionales y por algunos cineastas independientes de Europa, los Estados Unidos, Rusia y Japón. Los directores de *Pathé*, *Gaumont* y *Éclair* elaboraron una crónica especial de la guerra, denominada *La Guerra de los Balcanes*. Entre 1897 y 1918, los directores de los cines ambulantes filmaron más de doscientas sesenta películas durante sus visitas a Serbia (Volk, 1986: 16).

A principios del siglo veinte, en Serbia empezaron a formarse los primeros cámaras y operadores de cine. En 1910, Botori fundó el Centro de Rodajes de Películas Serbias y, el año siguiente, produjo el film *Ciganska svadba* [*La boda gitana*] realizado por Ilija Stojanovi y Louis de Béry. Algunos cines serbios se encargaron de hacer películas sobre las Guerras de los Balcanes, y los fotógrafos y cámaras del ejército yugoslavo filmaron una colección bastante grande de documentales durante la Primera Guerra Mundial. Los propietarios de cines empezaron a rodar sus primeras películas de largometraje, aunque les faltaba ayuda de inversores de alto poder adquisitivo (Volk, 1986: 24-25). En 1911, Slavko Botori y Ilija Manak financiaron el rodaje del film mudo que constituye el primer largometraje serbio (y según algunas fuentes también de los Balcanes), *Život i delo besmrtnog vožda Kara or a* [*La vida y hechos del inmortal Kara or e*], dirigida por Ilija Stanojevi<sup>18</sup> (Volk, 1986: 36-38).

En el cine mudo, las historias se contaban solamente mediante la imagen y, más tarde, con ayuda de los comentarios o *intertítulos*, que se intercalaban entre las escenas. Dado que las primeras películas estrenadas en Serbia fueron extranjeras, era necesario traducir los intertítulos y explicarlos al público serbio durante las exhibiciones. Tanto

<sup>17</sup> <<http://www.blic.rs/Kultura/Vesti/496562/110-godina-od-krunisanja-kralja-Petra-I-Film-u-Kinoteci-izlozba-u-Kraljevskom-Dvoru>> [Consulta: 08/01/2015]

<sup>18</sup> <[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Life\\_and\\_Deeds\\_of\\_the\\_Immortal\\_Vožd\\_Kara\\_or\\_e](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Life_and_Deeds_of_the_Immortal_Vožd_Kara_or_e)> [Consulta: 02/05/2014]

los cines ambulantes como los cines permanentes tenían sus explicadores. Los explicadores (*tuma i, recitatori*) eran personas que conocían la lengua extranjera y con más o menos fidelidad, algunas veces de manera libre y distanciándose del original para crear un espectáculo más divertido, traducían y explicaban el contenido de los intertítulos del cine mudo escritos en la lengua extranjera y comentaban las imágenes (Slijep evi , 1982: 63-66).

Los primeros explicadores no eran traductores profesionales. Cuando el cine ambulante de Franz Prohaska visitó la ciudad de Niš en 1904 y 1905, los intertítulos los interpretaba Todor Najdanovi y lo hacía de tal manera que los intelectuales le criticaban ferozmente, aunque el pueblo se divertía y eso complacía al explicador. En la ciudad de Negotin, el coronel Tioslav Blagojevi interpretaba del alemán y francés. Varios periódicos de la ciudad de Kragujevac anunciaban que los textos de los programas de cine eran traducidos al serbio y que las imágenes se explicaban. Existen fuentes que aseguran que el cine belgradense Koloseum tenía traducidos los contenidos de películas que «leía el hombre sentado al lado del pianista» (Slijep evi , 1982: 64).

Según el testimonio del dueño del cine de Valjevo, se sabe que los explicadores comentaban los contenidos de películas hasta que las distribuidoras empezaron a mandar las traducciones de los intertítulos junto con las películas. Desde el año 1911, los programas de cine informaban que la película contaba con un resumen escrito en la lengua serbia. Con la aparición de los laboratorios y la elaboración de los intertítulos y los títulos escritos en serbio disminuye la importancia del papel de los explicadores (Slijep evi , 1982: 64-66).

Todo este período de tiempo se caracteriza por unos turbulentos sucesos históricos en Serbia y Europa en los que, como acabamos de ver, se inspiró el cine. En mayo de 1903, una organización secreta llamada *Mano negra* (Crna ruka) provocó un golpe de Estado y asesinó a la pareja real, Alejandro Obrenovi y Draga Mašin, después de las manifestaciones de marzo. Entonces subió al trono el nieto del *Knez* (el título que llevaban los líderes del pueblo) or e Petrovi - Kara or e<sup>19</sup>, quien en 1805 encabezó

<sup>19</sup> Su apodo Kara or e se lo dieron los turcos; su significado en turco es *Jorge el Negro*.

la primera sublevación de serbios contra el imperio Otomano<sup>20</sup>, el Rey Pedro I Karaorjević. El Rey, quien se educó en Europa e hizo la primera traducción de *On Freedom* de John Stuart Mill, abrió el camino a la democracia parlamentaria en Serbia, y se distinguía por creer en un sistema de valores liberales, que resultó en la creación de una constitución democrática (Živojinović, 1994; Stojanović, 2003). Durante su reinado, el sistema de gobierno era parlamentario y existían libertades políticas.

Serbia participó en las Guerras de los Balcanes (1912-1913) que dieron lugar al fin de la dominación turca y la creación de los nuevos estados en los Balcanes (Ratković et al., 1970). Sin embargo, sólo un año después, se enfrentó a otra guerra. En 1914 fue asesinado el príncipe austrohúngaro Franc Ferdinand en Sarajevo por parte de Gavrilo Princip, miembro de la organización *Mlada Bosna* (Joven Bosnia). Por este asesinato Austria acusó a Serbia, lo que sirvió como pretexto para la declaración de la Primera Guerra Mundial (Mitrović, 1984). En principio, el ejército serbio obtuvo varias victorias, pero, cuando fue atacado por las fuerzas unidas de Austria y Hungría, Alemania y Bulgaria, fue obligado a retirarse por el camino de las montañas de Albania hasta el mar Adriático y continuó combatiendo en Tesalónica junto con las Fuerzas de la Entente (Francia, Inglaterra, Rusia, Italia y los Estados Unidos). Después de la victoria de la Alianza, el mapa de Europa cambió y Serbia perdió el 28 % de su población que era de 4.589.000 ciudadanos (Ekmečić, 1973).

En 1918 se creó el Reino de Serbios, Croatas y Eslovenos, un estado único que era la idea que muchos de los intelectuales habían estado pergeñando durante años y que pudo llevarse a la práctica tras la desaparición del Imperio Otomano y del Imperio Austrohúngaro (Ekmečić, 1973). Entre los años 1918 y 1939 se continuó con los rodajes de largometrajes de películas, con las aperturas de laboratorios, y los cines llegaron a ser habilitados para la producción y exhibición de los films sonoros (Volk, 1986: 72-114). El famoso acróbata Dragoljub Aleksić, usando las imágenes del documental hecho sobre sus acrobacias aéreas, bajo su propia producción, dirigió una película romántica con elementos autobiográficos y simbólicos denominada *Nevinost bez zaštite* [*La inocencia indefensa*], que fue rodada en 1941 y exhibida en 1943, y representa la

<sup>20</sup> La segunda sublevación de 1815 fue encabezada por Miloš Obrenović, progenitor de los monarcas de la dinastía Obrenović.

primera película y el primer largometraje serbio completamente sonoro<sup>21</sup>. Fue olvidado durante mucho tiempo hasta que lo descubrió el director Dušan Makavejev, quien hizo una versión nueva del film en 1968 (Volk, 1986: 118-119). No obstante, la primera película de largometraje serbio, en el verdadero sentido de esta palabra, se considera *Slavica*<sup>22</sup> (Vjekoslav Afri ) del año 1947.

Durante este período, Belgrado se había convertido en el centro de la industria cinematográfica, se abrieron numerosos centros, asociaciones y sociedades relacionadas con el cine, que tenían mucha influencia sobre los jóvenes y estudiantes, y se desarrolló una nueva disciplina llamada *la crítica del cine* que apoyaba los intentos de crear cine nacional (Volk, 1986: 74, 89).

### 2.3. Las razones del triunfo de subtitulado en Serbia

A la hora de afrontar este trabajo, lamentablemente, no pudimos contar con ningún trabajo de investigación que describiera con detalle el doblaje o el subtitulado en Serbia y su desarrollo histórico. De hecho, son escasos los estudios académicos sobre la cinematografía serbia en general. Los subtítulos en Serbia también tienen sus precursores en los intertítulos. Estos se interponían en las películas de los años veinte y treinta, así que esta técnica no era desconocida. Como se ha explicado en el apartado anterior, los intertítulos de las versiones originales se sustituían por los intertítulos traducidos en los primeros laboratorios, lo que acabó con la importancia de la figura del explicador. En la *Historia del Cine Yugoslavo* de Volk (1986), se afirma que el doblaje también existía en Serbia a finales de los años treinta. Dicho estudioso menciona la empresa Tesla Film, que hacía el doblaje de todas las películas extranjeras, lo que no es de extrañar considerando que esta productora se financió con capital alemán durante el período de tiempo en que las compañías alemanas hacían grandes esfuerzos por apoderarse del mercado yugoslavo y preparar el terreno para su ocupación (Volk, 1986: 101).

<sup>21</sup> «Prvi srpski zvu ni film» [La primera película sonora serbia] en *Glas javnosti*, [en línea], el 6 de diciembre de 2004, <<http://arhiva.glas-javnosti.co.yu/arhiva/srpski/arhiva-index.html>>, [Consulta: 16/6/2007]

<sup>22</sup> Nombre propio serbio.

El triunfo del subtítulo se puede explicar, en primer lugar, por su mayor rentabilidad. Es la razón más probable para que se optara por el subtítulo en el caso de un país que sufrió varias guerras y crisis, de modo que su industria cinematográfica, que dependía de unos cuantos entusiastas y pocos apoyos financieros del Estado, necesitaba recortar gastos para poder empezar a funcionar de nuevo. Igualmente hay que tener en cuenta que el serbio es una lengua minoritaria y que siempre se ha potenciado el conocimiento y la enseñanza de las lenguas extranjeras mayoritarias. La importancia de este aspecto la enfatizan varios profesionales, sobre todo los que trabajan en la televisión nacional, a quienes tuvimos la oportunidad de entrevistar (Cvetkovi , Anexo I: 25). Dichos entrevistados coinciden en que esta modalidad de traducción audiovisual es la mejor elección en el caso de Serbia, dado que conserva la pista sonora de la película original y, en gran medida, su valor artístico, a lo que el espectador de televisión y cinéfilo serbio está acostumbrado (Popovi , Anexo I: 51).

Nikola Popovi , traductor de la televisión pública, manifiesta que si en Serbia se introdujera la práctica de doblaje, en un principio, probablemente surgiría el problema de la reutilización masiva de las voces pertenecientes a un número limitado de actores (Anexo I: 53). El mismo profesional, entre otros entrevistados, cree que la reacción del público serbio a la posible introducción de las versiones dobladas de los largometrajes de ficción, sobre todo en el caso de los grandes éxitos de la cinematografía norteamericana, sería negativa. Especialmente las rechazarían las personas que tienen ciertos conocimientos de la lengua inglesa y los cinéfilos que desean disfrutar por completo del producto artístico con todas las voces de los actores originales (Cvetkovi , Popovi , P. Kova evi , Anexo I: 25, 51, 65).

Los espectadores que no estén acostumbrados al uso de un idioma extranjero, o los seguidores del cine y las series nacionales podrían encontrar ventajas en el doblaje. Nebojša Cvetkovi , traductor de RTS, nos asegura que varios estudios confirman que el cine y las series nacionales son más seguidos que la producción ajena y que una parte de la población preferiría ver las películas dobladas como versiones más cercanas, liberadas de una lectura cansina (Anexo I: 25). No obstante, hay que tener en cuenta que los hábitos adoptados son difíciles de cambiar en tan poco tiempo. Si el público serbio

ha llegado a acostumbrarse al subtítulo cualquier otra modalidad tendría muchas dificultades de asentarse en el mercado audiovisual de este país.

## 2.4. La traducción audiovisual en la antigua Yugoslavia

### 2.4.1. *Un breve recorrido por la historia de la antigua Yugoslavia y Serbia*

Para facilitar una mejor comprensión de este apartado, se presentan aquí datos sobre la historia de Serbia mientras formaba parte de la antigua Yugoslavia, empezando con la Segunda Guerra Mundial, cuando, durante la ocupación alemana, se crea el Movimiento de Resistencia que luego se convierte en el Ejército de Liberación Nacional encabezado por Josip Broz Tito. Los miembros del ejército se llamaban partisanos y seguían los ideales comunistas. Los partisanos tuvieron una importancia capital en la Guerra de Liberación Nacional y ayudaron a las Fuerzas Aliadas en la Segunda Guerra Mundial. Serbia fue liberada a finales del año 1944 y el resto de Yugoslavia en mayo de 1945. El número de víctimas yugoslavas durante la guerra fue muy grande (1.700.700 o 10,8 % de la población), al igual que la estimación de la pérdida de los bienes nacionales. Durante la Segunda Guerra Mundial en el territorio de Yugoslavia se produjo también una guerra civil entre los partisanos, los *ustachí* (ejército extremista croata de ideología fascista) y los *chetní* (el ejército serbio paramilitar nacionalista y pro-monárquico)<sup>23</sup>.

Sin haber acabado la guerra, en 1943, se abolió la monarquía a favor de la nueva República Socialista encabezada por el presidente Josip Broz Tito. La República Federal Socialista de Yugoslavia fue un estado federal compuesto por seis repúblicas - Serbia, Croacia, Eslovenia, Bosnia-Herzegovina, Macedonia y Montenegro y dos regiones autónomas - Vojvodina y Kosovo y Metohija. La Constitución del año 1974 aumenta la libertad e independencia de las repúblicas. Los disidentes, anticomunistas, políticos, guerreros e intelectuales considerados como un gran peligro para el país, además de ser juzgados, fueron confinados en la isla *Goli otok* (La Isla Desolada) (Petranovi, 1988).

---

<sup>23</sup> Véase Tomasevich, 2001.

El 4 de mayo de 1980 muere Josip Broz Tito, presidente de la República Federal Socialista de Yugoslavia. No mucho después, el país entra rápidamente en una grave crisis económica. En septiembre de 1987 Slobodan Milošević sube al poder en Serbia. A causa de los desacuerdos de representantes políticos de las repúblicas yugoslavas y de diferentes pretensiones de los estados, Yugoslavia empieza a dividirse.<sup>24</sup> El 25 de junio de 1991 tiene lugar la proclamación unilateral de la independencia de Eslovenia y de Croacia con Tu man como presidente; y el 27 de junio de 1991 empezó la guerra esloveno-yugoslava de diez días de duración. Siguen la guerra en Croacia que estalló el 7 de agosto de 1991 y la Guerra en Bosnia que se inició el 8 de abril de 1992. El 7 de noviembre de 1991 la República de Macedonia proclama su independencia. El 27 de abril de 1992 fue reafirmada la existencia de la República Federal de Yugoslavia compuesta por Serbia y Montenegro (Ljuši , 2001, Vol. II). Tres años después, el 21 de octubre de 1995 se firmaron los acuerdos de Dayton que traen la paz a Bosnia y Croacia. El 24 de marzo de 1999 comenzaron los bombardeos de la OTAN sobre la República Federal de Yugoslavia (Serbia y Montenegro) que duraron hasta el 10 de junio del mismo año. En las elecciones de 2000 Milošević pierde y sube al poder el presidente democrático del Estado, Vojislav Koštunica. Empiezan los cambios en el país, pero surgen varios problemas durante su recuperación. En el año 2003 fue asesinado el presidente del nuevo gobierno democrático Zoran Đinđić, por parte de los miembros de las Unidades Especiales de Antiterrorismo (Specijalne Antiteroristi ke Jedinice – SAJ), con ayuda de una organización criminal. Montenegro se separa también finalmente de Serbia en 2006.

#### 2.4.2. La subtitulación y el doblaje en la antigua Yugoslavia

La mayor parte de los datos sobre la traducción audiovisual en los tiempos de la antigua Yugoslavia parten de la entrevista con Zora Šavić-Ilić, traductora de la televisión estatal, que trabajó en esa cadena desde los años setenta hasta el año 1999.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Véase Dimić, 1998.

<sup>25</sup> Esta eminente traductora traducía y subtitulaba películas y series de gran popularidad del inglés, alemán y ruso.



El proceso de subtitulación, desde la década de los setenta, ha cambiado, sobre todo, gracias a los avances tecnológicos y los nuevos equipos que se usan en las televisiones. Los programas de subtitulación e Internet han facilitado el proceso en gran medida. Por otro lado, también han cambiado algunas pautas que se siguen a la hora de sintetizar los diálogos. Según los profesionales que hoy en día trabajan en la televisión nacional, en los tiempos de la antigua Yugoslavia el ajuste era más rígido y los enunciados se reducían en mayor medida con la intención de subtitular solamente lo más importante del texto original (Cvetkovi , Anexo I: 30-31).

Los traductores utilizaban máquinas de escribir para la traducción y la subtitulación se realizaba luego en los laboratorios de la cadena de televisión. Los técnicos tecleaban la traducción segmentada mediante antiguas *tituladoras*, o máquinas de subtitulación. A continuación, los traductores manualmente insertaban los subtítulos en la imagen en los lugares oportunos. avi -Ili nos cuenta que en sus principios en Radio Televisión Belgrado (ahora Radio Televisión Serbia) se subtitulaba en directo. El traductor participaba en el proceso estando en la sala de dirección del programa.

Había varios monitores. En el primero de ellos se ponía la cinta original, en el segundo salían los subtítulos y en el tercero el traductor podía controlar la grabación de sus subtítulos. Mediante un interfono, el traductor se comunicaba con el hombre que estaba en *la sala de control* de la grabación... Este hombre al recibir una señal luminosa movía la cinta para que el subtítulo pasara por un agujero. Entonces, mediante mi movimiento, el subtítulo se introducía en la película, siguiendo simultáneamente el diálogo, y se grababa. Así los espectadores lo podían ver en sus pantallas. ( avi -Ili , Anexo I: 8-9. La traducción de Nina Luki .)

Más adelante, el proceso fue mejorando, las grabaciones se podían hacer con anterioridad y los traductores podían preparar los subtítulos de las series y películas con más tiempo. En la televisión existía una sala con el proyector en la que los traductores podían ver la película antes de traducirla. Junto con el guion, a los traductores se les facilitaba la grabación de la pista sonora por si en el último momento la grabación había sufrido cambios que no se reflejaban en la lista de diálogos. Al principio, se trabajaba con grandes cintas cinematográficas que luego se traspasaban al formato Q y después al Beta. Con la aparición de los formatos VHS, SVHS y más tarde DVD, el traductor podía ver una versión de la película mientras traducía. La televisión solía recibir el



material con el cine mudo en unas cintas grandes de treinta y cinco, dieciséis u ocho milímetros, de la cinemateca Kinoteka. En este caso, los intertítulos se traducían mediante subtítulos, los cuales se grababan en una cinta nueva que se añadía a la de la película (avi -Ili , Anexo I: 9, 10).

En el caso del doblaje, los traductores entregaban una copia de la traducción a cada actor. Las traducciones no se segmentaban en *takes*, sino que se anotaban las intervenciones de los personajes y sus nombres. Tampoco figuraban los códigos de tiempo. Los actores recibían las traducciones íntegras para que pudieran seguir la trama y entrar a tiempo. Las grabaciones se hacían de una sola vez y se tenían que repetir si se producía algún error. Los textos traducidos para *voice-over* estaban divididos entre párrafos cuya terminación significaba que el actor debía hacer una pausa en la lectura. Además, las pausas en el texto se marcaban con un guion o con una señal en forma de estrella. Según manifiesta avi -Ili , lo que más se valoraba en el caso de los actores que realizaban *voice-over* era su manera de narrar y su dicción (Anexo I: 14-16).

En los tiempos de la antigua Yugoslavia únicamente se doblaban los cortometrajes de dibujos animados. Los largometrajes de dibujos animados en los años setenta y a los principios de los ochenta solían subtitularse, porque el proceso de doblaje era demasiado complicado para las televisiones y empresas de esos tiempos y, quizás, por la costumbre de subtitular las películas (avi -Ili , Anexo I: 14-16). La práctica de doblar los largometrajes de dibujos animados empieza en los años noventa (or evi , Anexo I: 87). Los actores de los años setenta y ochenta tenían que aprender bien el texto porque se grababa en directo sin parar hasta el final del dibujo.

Aunque el doblaje no contaba con los avances tecnológicos de hoy en día, su valor artístico, la creatividad y el entusiasmo con el que trabajaban algunos actores legendarios como Mi a Tati , Nikola Simi , Đuza Stojiljkovi y otros, siguen siendo recordados y celebrados por los profesionales del sector. Como afirman Predrag or evi director del estudio Loudworks y el traductor para el doblaje Predrag Kova evi , a estos actores se les atribuyen unos magníficos doblajes, admirados tanto por parte del público como por los expertos en este campo (Anexo I: 70, 88-90).

Los traductores de la televisión nacional de la década de los setenta, que entonces era el único medio televisivo, eran un número limitado de expertos que, en la mayoría

de los casos, eran filólogos contratados. Por esta razón, no había tanta diversidad en cuanto a la calidad de las traducciones, y las pautas que se seguían. Según la traductora avi -Ili , la revisión lingüística, que en la actualidad normalmente hacen los mismos traductores, era necesaria y la llevaba a cabo un profesional de la televisión (Anexo I: 14). Los traductores y otros profesionales del departamento de cine se reunían dos veces al mes, y asesorados por el experto lingüístico Ivan Klajn, resolvían los problemas de traducción y se ponían de acuerdo en cuanto al uso de algunos conceptos.<sup>26</sup> A menudo se enfrentaban con la traducción del vocabulario tabú, que se solía suavizar, y con algunos conceptos de censura política. avi -Ili comenta que en la antigua Yugoslavia de régimen socialista le solicitaron traducir la Nochebuena como Año Nuevo, lo que ella rechazó de modo que tal manipulación del texto no se realizó en esa ocasión (Anexo I: 14).

Las traducciones audiovisuales para la Radio Televisión Belgrado se consideraban lingüísticamente correctas y precisas. Por lo que respecta a las traducciones de las canciones o la poesía (aunque para las traducciones de las obras de gran prestigio literario se usaban las ediciones ya traducidas por parte de los traductores literarios), o las traducciones de dibujos animados, en general se consideran de alta calidad. Es la opinión en la que coinciden la mayoría de los profesionales de la TAV, o de la traducción literaria, en Serbia, cuyas opiniones están recogidas en el Anexo I de esta tesis (P. Kova evi , Stojanovi , Anexo I: 68, 107).

#### 2.4.3. *La censura en la antigua Yugoslavia*

La existencia de una férrea censura sobre el cine yugoslavo, principalmente se debía a la ideología del estado y a su intención de conservar el orden social establecido. La fuerza que tenía el cine, sobre todo los documentales, en cuanto a la difusión de informaciones, y su poder de propaganda durante los años cincuenta, sesenta y hasta

<sup>26</sup> <<http://www.politika.rs/rubrike/spektar/zivot-i-stil/ni-tito-ni-sukarno-me-nisu-zbunili.lt.html>> [Consulta: 01/05/2014]

setenta, mermó con la aparición y el desarrollo de la televisión que llegó a ocupar el lugar del cine a la hora de hacer propaganda y apoyar ideologías.

El libro de Milan Nikodijevi (1995) *Zabranjeni bez zabrane* [Prohibidos sin una prohibición] (*Banned With No Ban, The Twilight Zone of Yugoslav Film*), en el que se basa este apartado, es uno de los pocos libros que ofrece pruebas de la existencia de censura en la antigua Yugoslavia. Contiene once entrevistas con directores que durante la época comunista fueron de alguna manera censurados. Lo interesante es que, según el testimonio de los entrevistados, durante el gobierno de Tito, la censura muchas veces no obraba de manera oficial, a través de la vía jurídica o legislativa. En muchas ocasiones los directores de las películas, cuya exhibición era prohibida o detenida de alguna forma, ni sabían las razones exactas de la prohibición ni se les indicaban las tomas concretas en las que debían ejercer las correcciones. Las órdenes de prohibición venían de algunos cuerpos estatales o de sus miembros sin estar registrados de manera legal, de modo que no existían las pruebas de su existencia. La legislación española, durante el régimen del general Franco, fue muy clara a este respecto y sus órdenes describían con precisión las expresiones o imágenes cinematográficas que están censurables. Los censores indicaban los cambios que las casas productoras o distribuidoras tenían que introducir en el guion de las versiones dobladas y las escenas que había que suprimir (Ávila, 1997).

Los Consejos de las Artes fueron los organismos censores que sancionaban los guiones sospechosos o inapropiados y denegaban el permiso de producir películas. Un modo de censura era la exhibición de las películas a la hora o en la temporada en que nadie iba al cine. Muchas veces las quitaban del repertorio antes de tiempo, se exhibían cuando dejaban de ser actuales o los directores de cine simplemente no las incluían en su repertorio con varias excusas. A veces se permitía su exhibición en los festivales a nivel nacional, pero se prohibía su futura exhibición en cines o en los festivales internacionales.

Los temas que se censuraban eran las historias, imágenes, discursos y conductas que se contradecían con la ideología del socio-comunismo o el orden de la sociedad socialista; las escenas que demostraban actitud provocadora o amoral; los actos sexuales, la desnudez, los elementos pornográficos; las imágenes que atentaban contra

la realidad histórica presentada por el Partido Comunista; cualquier crítica dirigida contra la persona del presidente Josip Broz Tito; la estimación positiva del fascismo; las opiniones contra el Ejército, los partisanos y la Guerra de Liberación Nacional; la actitud pesimista o nihilista que el realismo socialista no aceptaba, etc.

La censura estaba bien organizada y era muy minuciosa. Iba no sólo en contra de las películas sino también contra las personas. Consiguió callar algunas corrientes del cine yugoslavo, aunque las nuevas generaciones continuaron con la creación de obras sin prejuicios ideológicos.



## **Capítulo 3. El entorno profesional de la traducción audiovisual en Serbia**

### **3.1. El proceso de subtitulación**

El proceso de subtitulación requiere la participación de un número menor de profesionales que el doblaje, lo que reduce su coste. Se trata de un proceso traductológico, técnico y comercial a la vez, que depende mucho de los cambios y avances tecnológicos. Las etapas de este proceso, que parten del encargo de trabajo hasta la exhibición del producto final, son numerosas (Díaz Cintas, 2001a: 77-86).

Los procesos de subtitulación que practican las empresas serbias suelen coincidir en todas ellas en gran medida. Las televisiones o distribuidoras pueden omitir algunas fases del proceso o pueden existir pequeñas diferencias en la forma de ejecutarlas, pero, en general, las empresas a cuyos profesionales hemos entrevistado siguen las mismas pautas de producción a la hora de subtitular los films.

#### *3.1.1. El proceso de subtitulación en la televisión*

Las cadenas de televisión de mayor cobertura disponen de sus propios estudios de subtitulado o de laboratorios en los que se lleva a cabo la inserción de los subtítulos en la cinta original en la última parte del proceso. Las distribuidoras normalmente cuentan con salas de subtitulación para editar las versiones en DVD o las cintas para el cine. Solo algunas empresas televisivas o productoras de menor tamaño, que no poseen medios propios para realizar la subtitulación de sus productos, encomiendan esta tarea a laboratorios profesionales. El proceso de subtitulación se ha convertido con el tiempo en un proceso completamente digitalizado. Según Miroslav Živanovi , encargado de la

producción ajena en B92, y el traductor de RTS Nebojša Cvetkovi , tanto el traductor como el técnico ejecutan su parte del trabajo mediante programas informáticos de subtitulación (Anexo I: 25-27, 92-93).

Al comprar los derechos de emisión de la película a una productora, o lo que es más común, a la distribuidora serbia, lo que es más común, o a una productora, la televisión establece contacto con el traductor y le entrega una copia de la película, normalmente junto con la lista de diálogos. Como afirma Díaz Cintas, una buena lista de diálogos «es un factor determinante que facilita la labor del subtitulador y contribuye a reducir los errores de comprensión» (2001:105-106). En el laboratorio se hace la transferencia del film de un soporte profesional, digital o el formato Betacam (el último seguía usándose hasta hace unos pocos años), a un soporte doméstico como el DVD (el VHS en los años noventa) o se sube a una plataforma digital la que el traductor la puede bajar, o se emplean FTPs (File Transfer Protocols). La empresa le manda al traductor por correo electrónico la lista de diálogos y otros archivos necesarios para que realice su traducción. Al ocuparse del trasvase del texto, suele ser el traductor quien realiza la localización y la sincronización de los subtítulos. En la lista de diálogos se pueden encontrar varias informaciones junto al texto original que le permiten al traductor entender el contexto en el que se desarrolla el discurso, los términos específicos, el argot o las expresiones coloquiales de los diálogos que requieren una explicación (Cvetkovi , B. Kova evi , Anexo I: 27, 117).

A veces los distribuidores serbios no compran las listas de diálogos de la productora y le proporcionan a la televisión solamente el *master*. Los traductores Nebojša Cvetkovi y Predrag Kova evi , entre otros, nos manifiestan que, en estos casos, los traductores intentan encontrar los subtítulos en inglés del formato DVD en las páginas de Internet especializadas en subtitulado, para poder traducir los textos con más exactitud (Anexo I: 27, 67). Cuando se manejan los films antiguos o cuando las listas de diálogos simplemente no figuran en Internet, el traductor no dispone de otra solución que extraer de oído la mayor parte posible de los diálogos. Sin embargo, algunas televisiones serbias, como RTS y B92, al igual que la mayoría de las distribuidoras, intentan utilizar listas de diálogos y sus traductores realizan tanto el trasvase del texto

como la localización y la sincronización de los subtítulos (Cvetkovi , P. Kova evi , Anexo I: 26-28, 63).

Las listas de diálogos que la mayoría de distribuidoras entrega a las cadenas están en inglés, aunque el idioma que se hable en las películas sea otro. Esto ocurre sobre todo en el caso de idiomas minoritarios. Puede que la razón de ello esté en el hecho de que los traductores de inglés superan en número a los traductores de otros idiomas. Y también en que esta lista de diálogos en inglés es la que se usa para traducir a todas las lenguas. Además, trabajando así las distribuidoras se aseguran de que no habrá dificultades de lograr el trasvase (Miroslav Živanovi , Anexo I: 90). Cuando las listas de diálogos están en inglés, aunque la trama del film se desarrolle en un idioma distinto, las cadenas de televisión intentan contar con traductores que dominan el inglés y la lengua de la versión original, para que puedan realizar correctamente la sincronización de los subtítulos con la película (Cvetkovi , Živanovi , Anexo I: 26-27, 35, 101-102).

Algunas cadenas como B92, traducen todas las intervenciones de la cinta, independientemente de si las frases figuran o no en la lista de diálogos y de qué idioma se trata (véase 4.3.). Su objetivo es que los espectadores se enteren de la trama entera y para ello necesitan contar con traductores de todos los idiomas mayoritarios, tanto para la sincronización como para la traducción de los subtítulos. Si estas intervenciones no forman parte de las listas de diálogos, se transcriben de oído. Las televisiones serbias de prestigio también suelen contar con traductores de lenguas minoritarias que traducen y localizan los subtítulos de los idiomas en cuestión. Puesto que sus colaboraciones son poco frecuentes, no es necesario que sepan usar los programas de subtitulación, así que normalmente sólo ayudan al técnico a realizar el ajuste de las escasas frases traducidas o entregan el texto que traducen a los traductores de la lengua mayoritaria en la que ocurre la trama de la película para que estos lleven a cabo la localización de esas frases (Miroslav Živanovi , Anexo I: 101-102).

En la subtitulación, la sincronización, adaptación o ajuste de la traducción consiste en «ajustar la extensión de los diálogos traducidos al metraje de la película y la rapidez de la lectura del espectador» (Díaz Cintas, 2001a: 80-81). Una vez confeccionados, los subtítulos se introducen a través de los programas de subtitulación, que cada vez introducen más funcionalidades con el objetivo de simplificar el trabajo del subtitulador



o traductor y mejorar el proceso. Según Díaz Cintas, los primeros programas informáticos diseñados para la subtitulación proceden de los años setenta. Los de hoy en día permiten efectuar la localización del diálogo original, realizar la traducción, corregirla, sincronizar los subtítulos con la imagen y los diálogos de la versión original, y simular una posible copia final (Díaz Cintas, 2001a: 103-104). Los programas actuales tienen la opción de insertar la película en el formato AVI, así que el traductor puede introducir los subtítulos manualmente en un procesador de textos y de manera simultánea visionar la imagen digitalizada en otra ventana. Al mismo tiempo puede percibir el subtítulo anterior y posterior al que está introduciendo y así controlar mejor la segmentación del texto y la información traducida. La permanencia de los subtítulos en pantalla se controla a través de los parámetros de permanencia mínima y máxima de los subtítulos en pantalla que están incorporados en el menú del programa y ayudan a que el traductor fije la duración en pantalla de un subtítulo.

Según Nebojša Cvetkovi (Anexo I: 29), traductor de la televisión pública, el programa de subtitulación Smart Titler, que el informático Dragutin Nikoli creó para RTS, cooperando con los traductores de la misma cadena, también dispone de los códigos de tiempo de permanencia mínima y máxima de un subtítulo. La duración de los subtítulos en pantalla oscila desde tres hasta seis segundos, lo que debería ser suficiente para un espectador medio (Popovi, Anexo I: 34). Nikola Popovi, reconocido profesional de la subtitulación, nos cuenta cuáles fueron los factores que se tuvieron en cuenta a la hora de diseñar el programa Smart Titler y determinar los códigos de tiempo que limitan la duración de un subtítulo:

(...) el programa Smart Titler está hecho de tal manera que permite que el subtítulo permanezca en pantalla durante el tiempo que necesita un conductor para darse cuenta de un cambio mientras conduce. Nos hemos basado en dicho valor porque confiábamos en que ese instante no puede ser más corto que el tiempo que pasa mientras el subtítulo desde el ojo llega hacia el área visual del córtex cerebral. (Anexo I: 47<sup>27</sup>)

Recientemente, el programa Smart Titler, ha sido sustituido por un editor de vídeo más actualizado, que la televisión pública utiliza en un proceso digitalizado de

---

<sup>27</sup> La traducción de Nina Luki .

subtitulación.<sup>28</sup> Otro programa utilizado en Serbia es *Spot*. El traductor Predrag Kova evi manifiesta que los programas que se empleaban anteriormente tenían la desventaja de no poder importar o cargar la imagen, así que el traductor tenía que ver la película en VHS mientras traducía en un programa de ordenador (Anexo I: 62). Uno de los programas más utilizados entre los traductores serbios es PM Win con muchas posibilidades técnicas (Nikoli , 2006: 156).

Los traductores de la televisión B92 tienen la posibilidad de usar cualquiera de los programas de subtitulación al que estén acostumbrados, dado que los archivos con la traducción de la mayoría de estos programas se pueden convertir mediante el software utilizado por esta cadena al formato deseado para su emisión. Igualmente, se les permite traducir el texto con el programa Word y a continuación cargar este archivo en el programa de subtitulación del que se sirve la cadena en cuestión. Miroslav Živanovi explica que, a diferencia del programa Smart, su software denominado Titler B92<sup>29</sup> contiene una opción que permite importar el video y ver la película mientras se elabora la traducción en el procesador de textos (Anexo I: 92-93).

Al terminar los subtítulos, el traductor revisa su trabajo. A continuación, el revisor lingüístico realiza las correcciones necesarias en el texto. Algunas televisiones no cuentan con revisores lingüísticos, al igual que existen traductores que prefieren trabajar sin la asistencia de un revisor lingüístico, porque temen que, a causa de no tener acceso al texto original y a la película, el revisor cambie el significado y el estilo de la traducción. Aunque la televisión pública cuenta con revisores lingüísticos, son los traductores quienes suelen corregir sus textos. La colaboración con revisores normalmente se establece en caso de dudas con los aspectos lingüísticos (Nebojša Cvetkovi , Anexo I: 28, 29, 37). La televisión Pink y la empresa Prava y Prevodi (*Translation and Rights*)<sup>30</sup> suelen exigir de los traductores tanto la traducción, la confección, el pautado y la sincronización de los subtítulos como la corrección de la versión final del texto.

<sup>28</sup> Este dato me fue facilitado por Nebojša Cvetkovi en la correspondencia del día 2 de marzo de 2015.

<sup>29</sup> El dato proviene de la conversación personal con Miroslav Živanovi a través del correo electrónico del 7 del marzo 2011.

<sup>30</sup> Para mayor información véase su página web < <http://www.pravaiprevodi.org> >

Actualmente, existen programas especializados para la labor del revisor lingüístico. Nikola Popovi (Anexo I: 49), encargado de la redacción de cine de RTS, explica que, en el programa Play Caption, diseñado originalmente para RTS, los archivos con los códigos de tiempo y los que contienen documentos de texto están separados, así que después de que el traductor realice el trasvase, el revisor lingüístico puede corregir el texto en el mismo programa y devolvérselo al traductor para que proceda a la sincronización de los subtítulos. Muchas de las empresas intentan evitar la etapa de la revisión para simplificar y abreviar el proceso, aunque esto puede disminuir la calidad de los subtítulos y ocasionar varios deslices ortográficos o gramaticales en las traducciones.

Al terminar su trabajo, el traductor manda la versión subtitulada de la película por correo electrónico al estudio de subtitulación de la televisión o empresa que realizó el encargo y allí se edita la versión final de la cinta. El técnico pone el *master* e introduce el primer subtítulo mediante el programa de ordenador de tal modo que los siguientes subtítulos se sincronizan automáticamente (Nebojša Cvetkovi , Anexo I: 27). Los técnicos de RTS o de B92 manejan la mayoría de los programas de subtitulación del mercado serbio, así que los traductores pueden tomarse la libertad de elegir el que conozcan mejor. En la última etapa del ajuste en el laboratorio, también se pueden hacer las correcciones necesarias. Los subtítulos se pueden adelantar unas décimas de segundo para eliminar el retraso que suele producir el traductor a causa del tiempo que necesita para reaccionar e introducir el subtítulo al oír la frase original (Nikola Popovi , Anexo I: 45, 46). En la dirección del programa, la cinta y la traducción se suelen revisar otra vez antes de su emisión (Miroslav Živanovi , Anexo I: 92-93).

### *3.1.2. El proceso de subtitulación para el formato DVD*

Los resultados de las entrevistas sobre el entorno profesional de la subtitulación en Serbia y la observación de las películas subtituladas muestran que las empresas distribuidoras que subtitulan las ediciones en DVD de films y las cadenas de televisión no difieren en gran medida en cuanto a los procesos de subtitulación que siguen. Las diferencias se notan en algunos de los aspectos técnicos del subtitulado, es decir, su

ajuste, la segmentación del texto y la síntesis de la información. Igualmente se pueden observar muchas oscilaciones en la calidad de las traducciones y, a veces, en las técnicas de traducción que se emplean. Todas estas conclusiones preliminares serán analizadas posteriormente en el apartado 6.3. del presente trabajo.

Según la traductora Bojana Kovačević (Anexo I: 117-118), la mayoría de las distribuidoras que subtitulan las películas para el formato DVD piden al traductor que realice la subtitulación en un programa determinado que utiliza la empresa y se lo facilitan. Muchas de las productoras trabajan con plantillas (*templates*), es decir, los subtítulos en idioma original ya localizados en los programas de subtitulación. Se trata de los subtítulos con la información comprimida, que a diferencia de las listas de diálogos en formato estándar, no aparecen acompañados de comentarios que contextualizan las intervenciones. Dado que se incorporan al programa informático en el que se lleva a cabo la subtitulación al serbio, el número de explicaciones que se pueden introducir en estas listas es bastante menor que las que caben en un documento de texto. El uso de plantillas es característico de algunos estudios de subtitulación, distribuidoras serbias o extranjeras que tienen sus oficinas en Serbia o trabajan con los traductores de este país, como la empresa estadounidense Softitler (Entrevista con Bojana Kovačević, Anexo I, 115-122). El traductor puede visualizar los subtítulos en lengua origen (en la mayoría de los casos se trata de inglés, aunque en el film no se hable en este idioma) en su programa de subtitulación. En el procesador del texto se opera con un mínimo de dos pistas, de las que la primera contiene los subtítulos en idioma origen o en inglés, mientras que la segunda se usa para introducir los subtítulos en lengua meta, en este caso, serbio. Los subtítulos en lengua meta están ya localizados, es decir, cada subtítulo tiene sus correspondientes códigos de tiempo, que coinciden con los de los subtítulos en idioma origen y fijan su permanencia y el momento de la aparición en pantalla.

En estos casos, el trabajo del traductor serbio se limita a verter el contenido de los subtítulos del idioma origen al idioma meta y dividir el texto de un subtítulo en dos líneas, si es necesario. No obstante, como las frases en serbio suelen ser más largas que en los subtítulos en inglés, a menudo es necesario comprimir o reformular el texto (Kovačević-Ilić, Cvetković, Anexo I: 13, 36). El uso de las plantillas puede ser una ventaja para el traductor a la hora de elegir la información que va a traducir especialmente

cuando las voces de los personajes se solapan, o cuando tiene que decidir qué tipo de información debería suprimir de los enunciados. Por otro lado, teniendo los subtítulos ya elaborados en otra lengua, uno puede caer en la tentación de seguir sus pautas durante la segmentación de los diálogos aunque existan unas soluciones mejores y más naturales para la lengua hacia la que se traduce (Díaz Cintas, 2001: 106). Sin embargo, en varias empresas, se sigue la costumbre de segmentar el texto entre diferentes subtítulos de la misma forma que en los subtítulos de la versión original (B. Kova evi , Anexo I: 117).

Bojana Kova evi (Anexo I: 115-122), traductora de los DVDs, expone que algunas empresas de países europeos o de los Estados Unidos, aunque no tengan sus sedes en el territorio de Serbia, cuentan con traductores serbios a la hora de traducir al serbio los films en formato DVD. Estas ediciones contienen subtítulos en varias lenguas, dependiendo de los países para los que se originan, incluida Serbia. La empresa estadounidense Softitler dispone de varias oficinas en Europa y distribuye versiones subtituladas al serbio de películas de grandes productoras en formato DVD. De modo similar al de otras compañías de este nivel, esta empresa se encarga de que, durante todo el proceso de traducción, sus traductores sigan las instrucciones de su libro de estilo. Ese documento establece las pautas a seguir a la hora de componer los subtítulos, determinando así sus características formales y técnicas, e incluso traductológicas y lingüísticas. Las reglas de ortografía que se emplean en el caso de los textos en serbio, según el testimonio de la traductora serbia Bojana Kova evi (Anexo I: 120), que traduce para esta empresa, en gran medida se corresponden con las normas ortográficas del idioma serbio. Solamente las normas de puntuación a veces discrepan porque se usa la puntuación característica de la subtitulación o porque se intenta ahorrar espacio en las líneas (por ejemplo, no hay espacio entre el guion y la palabra que le acompaña).

Los traductores de empresas como esta realizan el trasvase del texto de los subtítulos del inglés al serbio en los programas de subtitulación que les proporciona la empresa, usando también los correctores de ortografía. Bajan la película en baja resolución desde la página web de la empresa e insertan este archivo en el programa que usan para subtitular. El número de caracteres que caben en un subtítulo y su permanencia en la pantalla están previamente programados (véase 6.3.2.). Los

traductores al verter los subtítulos al inglés también segmentan el texto de un subtítulo en dos líneas si es necesario. En el programa de subtitulación usado por Softitler existen tres pistas. En una de ellas figuran los subtítulos en inglés, en otra se introducen los subtítulos en lengua meta y la tercera pista sirve para introducir las sugerencias o correcciones de la traducción. Además, en el procesador de textos del dicho programa de subtitulación, existen campos reservados para los comentarios de los traductores, sus dudas o preguntas dirigidas al coordinador de proyectos. Los campos del texto de color azul traen las notas explicativas que los traductores pueden introducir si lo creen necesario (Bojana Kovačević, Anexo I: 118, 119).

A veces los traductores de versiones en DVD también traducen los tráilers o realizan las correcciones de las traducciones de otros traductores. Si para la traducción del tráiler y del film no se encarga la misma persona, hay que hacer que estas traducciones coincidan antes de lanzar el producto. Normalmente, el traductor del film ha de respetar la traducción realizada con anterioridad en los tráilers. En el caso de las empresas extranjeras y las cadenas por cable, los traductores no subtitulan su nombre al final de la cinta, a diferencia de los traductores de las cadenas de televisión. Los traductores de Softitler firman la traducción o la corrección del texto, según el encargo que reciban, con unos códigos, y la mandan a la empresa (Bojana Kovačević, Anexo I: 115-122).

### 3.2. El proceso de doblaje

El doblaje en Serbia está reservado para los espectadores más jóvenes. Hoy en día se doblan tanto los cortometrajes como los de largometrajes de dibujos animados que antes de los años noventa se emitían con subtítulos (Kovačević, Anexo I: 86-87). Dado que en Serbia se doblan solamente las películas animadas, el proceso del ajuste, que basa en la *isocronía*, está simplificado y el número de actores necesarios para el doblaje es menor. El ajuste labial, o sincronía fonética, es raramente necesario en los casos de doblaje de películas animadas, así que la labor de ajustador es más fácil. La isocronía, el ajuste temporal o la duración equivalente de los enunciados de la versión original y doblada de una película (Chaume, 2004: 72-73), por otro lado, es una convención necesaria en la que intervienen tanto el traductor como los técnicos y los actores de doblaje. La

dificultad de ajuste surge a la hora de traducir y adaptar la duración de la traducción a las frases cortas en inglés (Ávila-Ili, Anexo I: 15).

Al igual que el proceso de subtitulación, el de doblaje ha cambiado gracias a los avances tecnológicos, así que hoy en día la calidad de las grabaciones sonoras ha mejorado. Durante las primeras fases del proceso de doblaje en Serbia normalmente se siguen las pautas internacionales. La distribuidora o una cadena de televisión compran los derechos de exhibición y, en el caso de que no disponga de un estudio propio, encarga a otro la realización del doblaje (Popović, P. Kovačević, Petrović, Anexo I: 52, 56, 82-83,). Este estudio, tras ver la película, propone un presupuesto económico del doblaje al cliente y empieza con las preparaciones o fase de producción (Ávila, 2005: 33). En el laboratorio técnico, se hacen copias del dibujo animado que luego se facilitan al director de doblaje, al traductor y los actores. El estudio o la televisión misma, que veces alquila un estudio para realizar sus propios doblajes (el caso de Happy TV), contratan a un director de doblaje. A continuación, como explican Predrag Kovačević y Predrag Petrović, entre otros, normalmente se envía una copia del dibujo animado junto con la lista de diálogos (salvo en los casos en los que no sea posible facilitarla) al traductor que hace la traducción del texto y el ajuste necesario (Anexo I: 67, 70, 80-88, 102-103).

En el caso del doblaje, las traducciones se hacen en el programa Word. En general, a los traductores no se les pide introducir los códigos de tiempo de los enunciados ni ellos suelen segmentar el texto en *takes*. Según el traductor Predrag Kovačević (Anexo I: 59), algunos directores de doblaje (este era el caso de la productora Tuck Vision) requieren de los traductores la marcación de los códigos de tiempo. Éstos sirven de ayuda para los actores sobre todo en los casos en los que sus intervenciones aparecen pocas veces. El director del estudio Loudworks, así como la cadena B92 (Anexo I: 83, 102-103), no suelen pedir a los traductores la introducción de los códigos de tiempo, puesto que los técnicos pueden localizar los diálogos para los actores, a los que se les facilita una copia de la película para que puedan encontrar y preparar sus intervenciones. El traductor es el primero que ha de realizar el ajuste de los diálogos traducidos. Él adapta su traducción según la duración de las frases de los personajes y respeta las pausas que se producen mientras hablan. Los traductores introducen comentarios sobre las reacciones de

personajes y algunos símbolos que representan la información paralingüística (P. Kovačević, Anexo: 57). Estas notas pueden ser de gran ayuda para los actores. Al terminar su parte del trabajo, el traductor envía la traducción al estudio que, en caso de tener dudas, puede contactar con el traductor posteriormente.

Al principio del proceso, el estudio hace un casting y decide el reparto. Los requisitos dependen tanto del estudio y distribuidora como de la productora. Por ejemplo, según el testimonio de Predrag Kovačević (Anexo I: 88), cuando el estudio Loudworks empezó a hacer el doblaje de los dibujos animados de Disney para RTS, era necesario pedir la aprobación del Departamento de Disney en Polonia para aproximadamente unos veinte personajes. Lo mismo ocurre con las canciones. Para poder participar en su doblaje, los actores primero pasan por varias pruebas (Kovačević, Anexo I: 69).

Para las traducciones de las canciones de dibujos animados creados por productoras de prestigio, los estudios tienen la obligación de mandar las traducciones a la productora para que las apruebe. Por estas razones y por el aumento del coste que supone trabajar con un coro o con cantantes, las canciones de los dibujos animados a menudo se subtitulan (Predrag Kovačević, Anexo I: 60).

No obstante, en la cadena B92, que emite dibujos animados como *Bob Esponja* (Sunđer Bob Kockalona) (*SpongeBob SquarePants*, Nickelodeon, 1999-), las canciones se suelen traducir y las cantan los actores de doblaje. Dado que se trata de cortometrajes y los que cantan son los mismos actores, el coste de este proceso no es tan caro como sería el doblaje de un largometraje de dibujos animados. Los actores a veces modifican el significado del texto original para darles un matiz humorístico o conseguir que rime mejor la canción. Miroslav Živanović (Anexo I: 102-103) añade que, si la distribuidora lo permite, estas canciones se emiten a la hora de anunciar el dibujo o en algún otro segmento de la programación. En los últimos años, también aumenta el número de largometrajes cuyas canciones se doblan.<sup>31</sup>

Los estudios, en general, buscan voces similares a las voces originales, y a los actores que están capacitados para caracterizar de la manera adecuada al personaje

<sup>31</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=Z5s2mZmaRNQ>> [Consulta: 11/05/2014]



mediante el timbre, la intensidad y el tono de su voz o el ritmo de su habla. Muchas veces un actor dobla a varios personajes de la película (uno principal y varios secundarios), y ha de saber cómo manejar su voz para crear otras voces con características verosímiles y constantes (Daki , Anexo I: 79).

Durante la investigación pude acudir a los doblajes que se realizaban en el estudio Loudworks. El proceso de doblaje que se utiliza en esta empresa sigue unos estándares internacionales y cuenta con salas de doblaje bien equipadas. La mayoría de empresas del sector, según el testimonio de los entrevistados, la actriz Maša Daki y el traductor Predrag Kova evi , siguen las mismas fases durante el proceso de doblaje, aunque las técnicas de grabación y el nivel de calidad pueden diferir (Anexo I: 64-65, 77-78). Una vez vista la película, los actores empiezan a grabar sus intervenciones. El estudio Loudworks suele hacer las grabaciones de los actores individualmente. Ellos se encuentran solos en la sala de doblaje, que es una habitación insonorizada, disponen de auriculares y, siguiendo los movimientos de su personaje en la pantalla, empiezan a interpretar. Esta manera de trabajar permite grabar por separado a los personajes en diferentes pistas de sonido y manejar luego las grabaciones con mayor facilidad.

El técnico y el director de doblaje pueden ver al actor y controlar su grabación desde otra habitación contigua a la habitación insonorizada. El director de doblaje normalmente está presente solamente al principio del proceso cuando los actores graban individualmente, establece las pautas que hay que seguir y guía la interpretación de los actores hasta que crean unos personajes adecuados, realistas y homogéneos. En algunos estudios se suele trabajar con un director de doblaje durante el proceso entero. El director del estudio Loudworks (Anexo I: 86) explica que, puesto que en la grabación de un dibujo animado intervienen entre seis y ocho actores, que vienen al estudio diariamente a trabajar durante unas tres horas, para un director de doblaje sería muy exigente seguir el proceso entero.

En el caso de la televisión B92, los actores doblan un episodio que previamente han visto y han preparado todos juntos en el estudio. Gracias a los auriculares y las listas de diálogos traducidas, pueden seguir los diálogos originales y empiezan a leer su intervención cuando llega su turno. Puesto que las listas no contienen los códigos de tiempos, los actores deben estar atentos a las intervenciones de otros personajes durante

todo el episodio (Miroslav Živanovi , Anexo I: 102-103). La cadena de televisión Happy también realiza el doblaje de los dibujos por escenas con la participación de varios actores a la vez (Daki , Anexo I: 78)

Los actores cuentan con la posibilidad de ver el dibujo antes de la grabación y también pueden estudiar la traducción al mismo tiempo ( Živanovi , Anexo I: 83, 102). Así preparados, intentan revivir a los personajes en su lengua. La lengua origen también puede influir en el trabajo de actor que, al desconocerla, puede tener las dificultades de imitar la voz y conseguir el mismo ritmo y melodía. El inglés es la lengua más conocida en Serbia y la que los actores pueden entender de mejor manera. La actriz Maša Daki describe su papel de dobladora de este modo:

En la mayoría de los casos, intento interpretar del mismo modo en el que lo hacen en la versión original. Hago lo que puedo para imitar la voz original, su melodía y su carácter. Cuando no existe la posibilidad para ello, es decir, cuando la lengua original es completamente desconocida para mí y no la puedo asumir y entender, entonces yo sola creo el personaje, el tono de la voz, y la melodía del habla, pero sin cambiar mucho el timbre. (Anexo I: 77-78<sup>32</sup>)

Una vez terminado el trabajo de los actores, los técnicos hacen las modificaciones oportunas en la grabación. Ellos hacen un ajuste posterior. Durante esta etapa, que llaman *lip-sync*, los enunciados que sean más largos o cortos técnicamente se ajustan a los enunciados de la versión original. Estas modificaciones no suelen percibirse por el espectador, puesto que se trata de unos cambios milimétricos de la duración de enunciados que se modifican con programas informáticos de edición de sonido. En los casos en que haya errores graves, los técnicos pueden volver a pedir una nueva grabación para rehacer algunas partes (Živanovi , Živanovi , Anexo I: 84, 85, 102, 103).

La siguiente fase es la mezcla en el *control-room*, durante la que se procura recrear el ambiente y los sonidos de la pista sonora original. Es cuando se producen varios efectos que deben dar la impresión de verosimilitud y devolver a la vida a un dibujo animado. Mientras tanto, el único código sonoro de la versión original que no se debe cambiar es la música. El estudio recibe o pasa la película al formato Beta, de cuatro pistas, de las que dos son la mezcla y otras dos contienen el sonido y los efectos. Los técnicos usan dos de éstas – la mezcla para que los actores puedan oír las voces

---

<sup>32</sup> La traducción de Nina Luki .

originales que tienen que interpretar y una con el sonido y los efectos para grabar las voces de la versión doblada. Cuando la grabación está hecha se manda al cliente y se programa su emisión ( Ćor evi , Živanovi , Anexo I: 84, 85, 93).<sup>33</sup> Actualmente, se está realizando un cambio gradual del sistema analógico al sistema digital, que algunas televisiones, como la televisión pública y la televisión B92, ya han adoptado a la hora de preparar los programas para su emisión (véase 3.1.1.). De hecho, Serbia tiene de plazo hasta el 17 de junio de 2015, según el reglamento de la UE, para completar el proceso de la digitalización televisiva.<sup>34</sup>

### 3.3. El proceso de la traducción de documentales

El *voice-over* en Serbia se emplea en el caso de los documentales y sobre todo en las cadenas de televisión, ya que en las cadenas que emiten por cable éstos se suelen subtítular. El volumen de la banda sonora de la narración y los diálogos originales se mantiene a un nivel sonoro inferior al volumen de las voces de los dobladores serbios. De este modo, se consigue una mayor credibilidad del producto (Chaume, 2004a: 35). El narrador serbio que dobla al narrador de los documentales, o los actores que doblan a las personas que aparecen en la cinta, entran unos segundos más tarde del inicio de las intervenciones del narrador u otros interlocutores ( Ćavi -Ili , Popovi , Anexo I: 15, 50). El *voice-over* se usa sobre todo en las cadenas nacionales como RTS 1 y 2, en la cadena de televisión Avala y en la mayoría de las cadenas públicas y privadas cuya emisión se puede seguir en todo el territorio nacional. En el caso de RTS, de acuerdo con las tendencias internacionales, para la voz del narrador en OFF, se emplea el doblaje en *off*.

Como se ha explicado en el Capítulo 1.3. del presente trabajo, en la cadena privada B92, una de las cadenas de mayor audiencia en Serbia, el narrador de los documentales cuya voz está en OFF también se suele doblar. Es decir, la traducción de sus intervenciones se realiza mediante un doblaje en *off* de tal modo que su voz se sustituye íntegramente por la voz del narrador serbio. No obstante, si el narrador forma parte de la

<sup>33</sup> Esta información ha sido confirmada durante la visita al estudio *Loudworks* en enero de 2007, cuando me fue permitido ver en qué consiste y como se desarrolla el proceso de doblaje.

<sup>34</sup> Véase <<http://www.rts.rs/page/rts/sr/Digitalizacija/news/2010/Vodi%C4%8Di+za+DTV.html>> [Consulta: 27/02/2015]

imagen, es decir, es un personaje diegético, sus enunciados se subtitulan, al igual que las intervenciones del resto de interlocutores que salen en el documental (Živanovi , Anexo I: 97-98).

Las fases del proceso del *voice-over* y del doblaje de la narración de documentales coinciden en gran medida. Difieren en la fase del ajuste en el estudio y en una parte del trabajo que ejecuta el traductor. Cuando se traduce para *voice-over*, se realiza el trasvase del texto entero con la ayuda de la lista de diálogos original en un archivo de texto. Por otra parte, los traductores de B92 vierten el texto que lee el narrador, usando Microsoft Office Word, y subtitulan las intervenciones de los interlocutores utilizando programas de subtitulación (Živanovi , Anexo I: 96-97).

La introducción de los códigos de tiempos en ambos casos depende de la cadena, que puede solicitar que los mismos se introduzcan por los traductores, se copien de la lista de diálogos o que no se incluyan. Los actores serbios realizan la grabación en una habitación insonorizada, pueden ver el video y llevan auriculares que les permiten escuchar la banda sonora original. Con la ayuda de los técnicos de sonido, pueden estimar cuándo deben empezar con sus intervenciones y preparan con antelación su actuación (Živanovi , Anexo I: 94-96).

Gracias a la entrevista a Miroslav Živanovi (Anexo I: 94-97), coordinador de la producción ajena de la cadena de televisión B92, pudimos obtener información sobre el proceso que sigue dicha cadena a la hora de realizar el trasvase de documentales al idioma serbio y sobre las convenciones que aplican las distribuidoras. La cadena B92 ha adquirido muchos de sus documentales de la productora BBC a través de la distribuidora *Prava i Prevodi* como, por ejemplo, la extraordinaria serie documental *Planet Earth*, que se estrenó cuando realizamos dicha entrevista, en septiembre de 2008. La distribuidora le entrega a la cadena la cinta (en el formato *Beta* en ese momento) con las listas de diálogos. Estas listas facilitan la información sobre las características de las pistas de sonido. Normalmente, las primeras dos pistas contienen la banda sonora y en las otras dos está grabada la voz del narrador, cuyo volumen se cancela para que se pueda escuchar la voz grabada del actor serbio. El doblador serbio, a través de los cascos, puede escuchar la banda sonora del documental y empezar con su intervención a la vez que el narrador original (Živanovi , Anexo I: 97). En las cadenas como RTS 1 y

2, donde se emplea el *voice-over* para traducir los testimonios de las personas que hablan a la cámara, el volumen de los enunciados originales solamente se baja y el narrador serbio entra un segundo y medio o dos después de que empiece a hablar el narrador original (Popovi , Anexo I: 50).

En la siguiente fase del proceso, la cinta con la película (en el formato Beta o en formato digital) se pasa al formato DVD, y junto a la lista de diálogos, se envía al traductor a través del correo electrónico para que realice su parte del trabajo. A veces, la distribuidora no dispone de una lista de diálogos completa y el traductor necesita transcribir el contenido de los diálogos de oído o traducir directamente de pantalla (Živanovi , Anexo I: 95, 101).

Al recibir la película, el traductor ha de revisar tanto las listas de diálogos como la grabación para asegurarse de que ambas coinciden, de que la imagen y el sonido no tienen fallos, y para anotar los códigos de tiempos de los subtítulos y las pausas que hace el narrador mientras lee el texto (Luki , 2013: 201). El trabajo del traductor comprende tanto transferir las partes narradas del documental como las intervenciones de los interlocutores, y dar forma y ajustar los subtítulos, utilizando programas de subtitulación.

El trasvase de documentales normalmente requiere una investigación adicional de los temas tratados y el vocabulario específico propio del tema en cuestión, algo habitual en este género audiovisual (Luki , 2013: 201). Durante o antes de la traducción, los traductores se dedican a estudiar el significado de dichos términos especializados y buscar sus equivalentes serbios. Dado el corto plazo de entrega y la diversidad de datos o términos que necesita para su investigación y traducción, las herramientas principales que usa un traductor audiovisual son las fuentes de información a las que se puede acceder a través de Internet, como diferentes enciclopedias, diccionarios o bases de datos. No obstante, su investigación abarca también el uso de enciclopedias y diccionarios de varias especialidades en formato papel, y, si el tiempo lo permite, el traductor recurre a los expertos en campos en cuestión. La mayoría de los documentales que suele adquirir la cadena B92 trata sobre la flora y fauna o el ámbito de la biología o la geología, así que éste es el vocabulario más frecuente en los encargos de traducción de esta cadena. Los traductores vierten todo lo que figura en la lista de diálogos original

y copian los códigos de tiempos de las intervenciones que normalmente vienen incluidos en las listas de diálogos originales (Živanovi , Anexo I: 95-96).

Al terminar la traducción, es aconsejable leer el texto para comprobar si está sincronizado con los enunciados originales, revisar la traducción y la ortografía, y comprobar si el texto coincide con la imagen (Espasa, 2002: 37). Cuando terminan y revisan su trabajo, los traductores mandan el archivo con la traducción en Word de los fragmentos narrados y el archivo con los subtítulos a la cadena (Živanovi , Anexo I: 95-96).

El estudio de la cadena B92 cuenta con dos habitaciones insonorizadas que se usan en el caso del doblaje de los documentales. En la primera, donde los técnicos de sonido realizan su trabajo, se encuentra un equipo de montaje y el equipo técnico necesario para el proceso de grabación, edición y mezclas (Luki , 2013: 200). El actor de doblaje serbio, que lee el texto traducido, está en otra habitación insonorizada. Este locutor puede ver la imagen y lleva auriculares que le permiten ajustar su voz a la del narrador y ajustar la duración de los enunciados traducidos a los originales. Antes de realizar el doblaje, los narradores serbios, que suelen ser presentadores o actores con unas determinadas cualidades de voz, se preparan para la grabación, viendo la cinta original, y leen la lista de diálogos. Si es necesario, pueden hasta modificar la traducción para evitar que la duración de los enunciados exceda la de las pausas (*isocronía*, véase Whitman, 1992; Chaume, 2004a: 72-73) o discrepe de la imagen. Los técnicos bajan el sonido y los efectos especiales de la cinta original y los graban en una cinta nueva en formato Beta junto con la voz del narrador serbio y los subtítulos en otras dos pistas. Esta versión se emplea en la posterior emisión del documental por parte de la cadena de televisión (Živanovi , Anexo I: 94-96). Aunque se siguen guardando algunos formatos y máquinas Beta, o las cintas DVCam, esta televisión últimamente trabaja mayormente con formatos digitales, según explica Miroslav Živanovi <sup>35</sup>. Otras cadenas que utilizan el *voice-over* juntan la voz del narrador serbio con el sonido, los efectos y la voz del narrador original cuyo volumen se mantiene bajo.

Chaume (2004: 98-99) precisa que en el caso de doblaje, la grabación no digital se

---

<sup>35</sup> Este dato proviene de la correspondencia con Miroslav Živanovi del 12 de marzo de 2015.

efectuaba en 8 pistas: en la primera se encuentra la banda sonora, en la segunda los diálogos originales, en la tercera los códigos de tiempo y otras cinco se utilizan para el doblaje de los personajes. Los técnicos crean bandas sonoras, introducen efectos y, a menudo, modifican la grabación para conseguir una mejor calidad del producto final (Chaume, 2004: 80). En el caso del *voice-over* en España, como ya hemos explicado, la pista con el narrador en OFF se suele cancelar y sustituir por la voz en español, y la banda sonora con otras voces se emite de forma simultánea con las voces originales (Luki , 2013).

### 3.4. El papel del traductor en el proceso de doblaje y subtitulación

En Serbia, la labor del traductor audiovisual consiste tanto en la transferencia de un mensaje de la lengua origen a la lengua meta, como en la producción y el pautado de los subtítulos y su sincronización con los diálogos en el caso del subtitulado, y el ajuste de los diálogos traducidos en el caso del doblaje (Popovi , P. Kova evi , Anexo I: 44-45, 56-57). El hecho de que el traductor y el ajustador en el doblaje, o la persona que traduce y realiza la localización de los subtítulos sean la misma persona, según la opinión de varios estudiosos (Díaz Cintas, 2001a: 106, Chaume, 1999 y 2004a: 84), mejora en gran medida la calidad del doblaje, por un lado, o los subtítulos por el otro. El traductor hace que el mensaje transferido coincida con el original en el sentido y el registro y que además transfiera la fuerza expresiva y la intencionalidad del mensaje original. En el caso del subtitulado, el traductor segmenta los diálogos en subtítulos y los ajusta a las intervenciones de los personajes en pantalla, teniendo en cuenta el tiempo que necesita un espectador medio para leer los subtítulos (Popovi , Anexo I: 44). En el caso del doblaje de dibujos animados, el traductor adapta la longitud de los enunciados traducidos para conseguir la *isocronía* (P. Kova evi , Živanovi , Anexo I: 45, 93).

Muchas de las distribuidoras que realizan los doblajes de los largometrajes o cortometrajes de dibujos animados, también se ocupan de la subtitulación de films o incluso subtitulan algunos dibujos animados. Estas empresas suelen encargar la traducción para el subtitulado a los traductores que también realizan trasvases para el

doblaje. De esta forma los traductores de doblaje pueden recibir más encargos, dado que el doblaje es una modalidad poco habitual y se reserva solamente para los dibujos animados destinados a los niños, pero estos profesionales han de dominar tanto las técnicas de subtitulación como las de doblaje (P. Kova evi , Anexo I: 53). Además, en la cadena B92, los traductores deben dominar tanto el ajuste temporal a la duración de los enunciados y las pausas de la versión original, como utilizar programas de subtitulación, explica Miroslav Živanovi , el coordinador de la producción ajena (Anexo I: 95-97).

En relación con el perfil de un traductor audiovisual, los traductores que hemos entrevistado, como Nebojša Cvetkovi y Predrag Kova evi (Anexo I: 22, 23, 55), entre otros, o profesionales como Miroslav Živanovi (Anexo I: 90), coincidían en que no era necesario que fuera licenciado en filología<sup>36</sup>, pero debía conocer muy bien tanto la lengua origen como la lengua meta y poseer una cultura extensa (Luki , 2009: 228). Los conocimientos de la cultura, la historia y las costumbres del país del idioma que se traduce son también de mucha importancia. El grado de estos conocimientos depende del género y la complejidad de la película, pero del traductor se espera que esté preparado para todos los géneros y que conozca bien las fuentes en las que puede encontrar lo que busca. Hoy en día, Internet es una fuente de información imprescindible, junto con diccionarios, enciclopedias y ortografías. Principalmente se emplean los diccionarios monolingües, o bilingües, los de términos informáticos, médicos y jurídicos, y enciclopedias como la Britannica, tanto en el formato electrónico como en soporte papel. Asimismo, es útil tener los libros especializados en el campo de lingüística, gramática u ortografía, como la obra de Ivan Klajn denominada *Jezi ke nedoumice* [Las incertidumbres del lenguaje] (1987) (Cvetkovi Kova evi , Živanovi , Anexo I: 39, 54, 96). Algunos traductores, como Nebojša Cvetkovi y Predrag Kova evi (Anexo I: 39, 40, 66), cuya lengua principal de trabajo era el inglés, exponen que, según su experiencia, es necesario disponer de las *Obras Completas* de

<sup>36</sup> Mencionamos solamente los estudios de Filología, que incluyen cursos prácticos de traducción, porque la licenciatura en Traducción e Interpretación todavía no figura entre los títulos académicos del sistema educativo serbio.



Shakespeare y la Biblia, dada la cantidad de citas en los films que proceden de estas fuentes.

Los trasvases de los términos especializados son los más difíciles y en algunos casos requieren ayuda de expertos. Su dificultad yace en el hecho de que para muchos términos técnicos es difícil encontrar los equivalentes en el idioma meta, o bien surge porque los traductores no disponen de los diccionarios para buscar las palabras o expresiones que provienen de un campo específico. Por esta razón, según el coordinador de la producción ajena de B92, Miroslav Živanovi (Anexo I: 101), muchas empresas encargan las traducciones de las series o los films con un vocabulario específico (las series del contenido médico o jurídico) a los traductores que dominan su terminología porque ya tienen experiencia en estos campos.

Las traducciones de los textos audiovisuales están, en cierta medida, «condicionados» a causa de los diferentes obstáculos o restricciones que conlleva este tipo de trasvase (véase Izard, 1992). La labor del traductor es tomar en consideración varias restricciones del medio para el que se traduce y no contradecir la información que propone la imagen. La traducción para el subtítulo está sujeta a limitaciones relacionadas con el número de caracteres que caben en pantalla y el tiempo que necesita un espectador medio para leer los subtítulos. En cuanto al doblaje de dibujos animados, el texto traducido se altera para conseguir una duración equivalente de los enunciados. En consecuencia, el traductor audiovisual a menudo se ve obligado a dar preferencia a las características técnicas del medio antes que a las dimensiones lingüísticas, estilísticas o traductológicas para poder adaptar el texto traducido al formato de los subtítulos o para respetar la *isocronía*, hecho del que muchos críticos del subtítulo en Serbia no son conscientes (Luki, 2009: 238).

Los traductores en Serbia trabajan con sus programas de ordenador en sus domicilios. Las traducciones ajustadas, o se mandan por correo electrónico, o se entregan en el formato de CD o DVD. La empresa les facilita a los traductores la lista de diálogos junto con una copia de película en DVD, o la misma se baja desde una página web interna de la empresa o alguna plataforma para el envío de los archivos (Živanovi, B. Kovačević, Anexo I: 95, 117), del tipo FTP. A veces, en vez de una lista de diálogos, el traductor recibe la versión subtitulada al inglés o a la lengua origen de la película en

DVD. Raras veces, normalmente en el caso de las películas antiguas, la distribuidora no proporciona la lista de diálogos, por lo que la única opción de la que dispone el traductor es buscar una lista de diálogos que figure en Internet o apoyarse en su oído (Cvetkovi , Živanovi , Anexo I: 28, 95).

Como ya he anotado en un trabajo anterior (Luki , 2009: 230-231), toda la labor que realizan los traductores audiovisuales está condicionado por los plazos de entrega que, a veces, son bastante cortos y no les permiten detenerse para modificar, perfeccionar o investigar durante la traducción.

Las diferentes longitudes del enunciado original y traducido y los diferentes patrones sintácticos de la lengua origen y la lengua meta, pueden dificultar el ajuste en el doblaje, y la localización de los subtítulos. La mayoría de los profesionales traduce del inglés, por lo que, normalmente, los films en otras lenguas, sobre todo cuando en ellos se habla alguno de los idiomas minoritarios, se reciben acompañados de las listas de diálogos en inglés. En este caso, el traductor puede tener problemas a la hora de hacer tanto el ajuste de las intervenciones en las versiones dobladas como la sincronización de los subtítulos por desconocer la lengua de la versión original, así que es necesario que en el proceso participe un traductor que domine el idioma de la versión original. Para las traducciones de los documentales de los canales por cable como Discovery Channel o National Geographic, a los traductores se les facilita el material con los subtítulos en inglés (Predrag Kova evi , Anexo I: 68). Lo mismo ocurre en el caso de las compañías extranjeras que trabajan con los traductores serbios durante la producción de las ediciones en DVD de las películas. Según Bojana Kova evi (Anexo I: 117-118), el trabajo de los subtituladores, se reduce a la traducción de los subtítulos, ya localizados, lo que, sin embargo, a veces resulta más trabajoso porque requiere una síntesis excesiva de la información o hace que sea imposible respetar las unidades gramaticales del texto.

En el caso de que una película serbia vaya a exhibirse en un festival o en una televisión extranjera, se traduce al inglés o a otras lenguas extranjeras. Estas traducciones requieren un nivel más alto del conocimiento de la lengua extranjera, del lenguaje coloquial y de la cultura del país de origen. Los traductores que hayan tenido

una larga estancia en el país extranjero en cuestión se consideran los más aptos para estos tipos de traducciones (Anexo I: 36-37).

### 3.5. Las cadenas de televisión y los estudios de doblaje

Actualmente, seis cadenas de televisión tienen cobertura en toda Serbia. Son la Primera y Segunda cadena de Radio Televisión Serbia, TV Pink, TV B92, Prva TV, y Happy TV.<sup>37</sup> La Televisión Avala emitió a través de la frecuencia nacional hasta el año 2012 cuando dejó de funcionar y se convirtió en Pink 2<sup>38</sup>. A partir del año 2002, han ido apareciendo una multitud de canales por cable<sup>39</sup> cuyos contenidos a menudo subtitula la empresa SDI Media<sup>40</sup> (Nikola Popovi , Anexo I: 51). La televisión por cable, que ha supuesto un incremento importante del volumen de subtitulación, ha aumentado la necesidad de nuevos traductores audiovisuales. La empresa *Prava i Prevodi* realiza la mayoría de las traducciones de películas, dibujos animados y series que se emiten en los canales de televisión a nivel nacional en Serbia. Esta compañía cuenta con aproximadamente cuarenta traductores autónomos, subtitula y dobla en torno a dos mil horas de programas de televisión por año, y es la empresa copropietaria de la televisión Happy.<sup>41</sup>

Varias distribuidoras, como las conocidas Tuck Vision, Millennium, Provision y Dexin, se ocupan de la distribución de las películas en DVD y para el cine. Algunas, como Tuck Vision, disponen de sus propias salas de cine y sus estudios de doblaje<sup>42</sup>. Las televisiones compran los derechos de emisión de las cintas de producción ajena a las distribuidoras o productoras, y normalmente realizan proyectos de su propia producción. Muchos canales disponen de un equipo de profesionales que se ocupa del doblaje o del *voice-over* y de sus propios estudios de doblaje (RTS, B92 etc.). Aunque

<sup>37</sup> Esta información ha sido confirmada en las páginas web de estas cadenas.

<sup>38</sup> <[http://en.wikipedia.org/wiki/TV\\_Avala](http://en.wikipedia.org/wiki/TV_Avala)>; < <http://www.balkaninsight.com/en/article/pink-2-replaces-serbia-s-troubled-tv-avala>>, <<http://www.blic.rs/Zabava/Vesti/351280/Pink2-umesto-TV-Avala>> [Última consulta: 8/2/2014 ]

<sup>39</sup> Una de las empresas más grandes en el territorio de Serbia que ofrece este servicio desde 2002 es SBB. <<http://www.sbb.rs/SBB/103/O+nama.shtml>> [Consulta: 18/10/2014]

<sup>40</sup> <<http://www.sdimedia.com/location/serbia/>> [Consulta: 18/10/2014]

<sup>41</sup> < <http://www.pravaiprevodi.org>> [Consulta: 30/5/2007 ]

<sup>42</sup> < <http://www.tuck.rs>> [Consulta: 23/2/2014]

la Radio Televisión Serbia dispone de su propio estudio, encargó el doblaje de los dibujos animados de la factoría Disney al estudio Loudworks, según el testimonio de su director Predrag Ćorović y (Anexo I: 84).

Como manifiesta el director del estudio Loudworks (Anexo I: 82), pocos estudios de Belgrado cumplen con los requisitos necesarios para el doblaje de dibujos animados. Este estudio se ocupa tanto de la distribución de dibujos animados como de su doblaje. También ha elaborado el primer dibujo animado futurista de Serbia. La distribuidora Tuck Vision también realizó varios doblajes de dibujos animados de gran producción en su estudio de doblaje. Estos estudios están bien equipados y su objetivo es plantear unos estándares de doblaje en Serbia basados en un ajuste adecuado, traducciones de calidad y una dramatización profesional (Ćorović, Anexo I: 83).

La Redacción de Cine de la televisión nacional dispone de su grupo de traductores autónomos que siguen las normas del subtitulado propuestas por la cadena y utilizan el software creado para la cadena (Anexo I, Sección I; Cvetković, Anexo I: 30). Otras televisiones y distribuidoras también suelen facilitarles a sus traductores los programas informáticos para el subtitulado y las instrucciones que hay que seguir durante el proceso (Živanović, Anexo I: 92-93). La libertad que se otorgue al traductor a la hora de traducir una película o serie depende de la empresa.

La siguiente tabla, a modo de resumen agrupa las cadenas de televisión nacionales, los estudios de doblaje y las productoras o distribuidoras de mayor presencia en el mercado audiovisual serbio que hemos mencionado o cuyos productos analizaremos en este trabajo en el capítulo 6.

Cadenas de TV con frecuencia nacional	Estudios de doblaje	Productoras o distribuidoras
RTS 1 y 2 B92 PINK PRVA HAPPY TV	Loudworks  Estudio de doblaje de Tuck Vision  Estudio de doblaje de B92	Tuck Vision Millennium Provision Dexin

Cuadro 2. Cadenas de televisión, estudios de doblaje y distribuidoras serbias

### 3.6. Derechos de autor

Los primeros años de la década de los noventa se distinguen en Serbia por la crisis socio-económica que surge durante las guerras en las que el país estaba sumido y la falta de una legislación clara en el campo de los derechos de autor. Los años en que Slobodan Milošević fue presidente del país se caracterizaban por una pérdida general de entusiasmo y de valores. Varios profesionales, entre ellos Predrag Petrović y Predrag Kovačević (Anexo I: 87, 55), expresan que las exhibiciones de las series, películas o dibujos animados sin licencias, y la actividad subtituladora y dobladora que no seguía los estándares y condiciones profesionales, eran un fenómeno muy común. La profesora Stojanović de la Universidad de Belgrado (Anexo I: 107) confirma que la inestable situación política del país en la década de los años noventa dejó su huella en la calidad de las traducciones en general y las publicaciones de pequeñas editoriales, que no respetaban la cadena de trabajo que va desde el traductor a revisor, o los derechos de autor.

Los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI suponen una renovación de los derechos de autor en el campo cinematográfico y multimedia. La traducción audiovisual sigue siendo un sector poco regulado por parte del Estado, pero a día de hoy, los traductores firman un contrato con la Agencia de Autores, la agencia más conocida en el campo de la protección de derechos de autor en Serbia y en la antigua Yugoslavia, que fue creada en 1955.<sup>43</sup> Algunas empresas, como Tuck Vision, requieren del traductor que renuncie a sus derechos sobre las traducciones que realizan para ellos (Kovačević, Anexo I: 67). Nebojša Cvetković (Anexo I: 37), traductor de la Radio Televisión Serbia, manifiesta que la televisión pública firma un contrato con sus traductores con el que compra los derechos de la traducción durante un período de cinco años. Mientras tanto, según Nikola Popović (Anexo I: 52), el director de la Redacción de Cine de RTS en 2008, el traductor puede vender su traducción a las empresas extranjeras ubicadas fuera de Serbia. En estos casos el mercado más apropiado y común es Montenegro.

<sup>43</sup> Para mayor información véase la página web de la Agencia de Autores <[www.autorskaagencija.com](http://www.autorskaagencija.com)>

El nombre de los traductores figura en la pantalla al final de su traducción, lo que no es siempre el caso en las versiones subtituladas o dobladas en España (Chaume, 2004a: 111). Pero, aunque no lo parezca, los traductores audiovisuales, según su propio testimonio, en general, tienen poco poder en cuanto al control de sus traducciones (Cvetkovi , Anexo I: 37). La manipulación de los derechos de autor y el uso no permitido de las traducciones sigue siendo frecuente y se controla con gran dificultad. Es muy difícil comprobar la autenticidad de una traducción antigua o de una traducción que ha sido adaptada a partir de una lengua o dialecto similar (Popovi , Anexo I: 50).

En B92, los traductores firman un Contrato de Autor en el que se establece que su cooperación abarcará un período de seis meses o un año y por el que el traductor renuncia a sus derechos de autor. La cadena B92 remunera al traductor por la traducción realizada, y respeta los derechos de emitir la traducción el número de veces que permite el contrato establecido con la distribuidora, que incluso puede usar más adelante la versión subtitulada o doblada del film realizada por la cadena en cuestión. Este tipo de contratos le impide tanto al traductor como a la cadena poder vender la traducción a otras televisiones, o emitir la misma versión subtitulada en el futuro (Živanovi , Anexo I: 103-104).

En cuanto a los derechos de emisión que una empresa o cadena tiene con respecto a la distribuidora, Miroslav Živanovi (Anexo I: 103-104), coordinador de producción ajena de la cadena B92, añade que la cadena compra de la distribuidora los derechos de emisión del film, que le permite emitir la cinta dos veces y repetir cada emisión en un período de veinticuatro horas. Cuando la licencia caduque, el material se tiene que devolver a la distribuidora o se destruye. En el contrato entre la distribuidora y la cadena se especifica si la cinta comprada se va a subtitular, doblar o se traducirá con *voice-over*, así que, después de las emisiones contratadas, la cadena le debe devolver a la distribuidora tanto las versiones subtituladas o dobladas de la película, como la versión original. Esto implica que la distribuidora es la que luego puede vender dichas versiones a otra cadena de Serbia o del país en el que se hable la misma lengua, como por ejemplo Montenegro. Para las series de televisión también se compran los derechos de emisión, que regulan posibles repeticiones de la serie adquirida (Miroslav Živanovi , Anexo I: 103-104).

A la hora de citar obras de literatura, los traductores están obligados a incluir en los subtítulos finales los nombres de los traductores literarios cuyas traducciones han consultado, así como las ediciones en las que estas figuran (Nebojša Cvetkovi , Anexo I: 40).

### 3.7. Tarifas

Los precios de las traducciones, ya sean para el subtitulado o para el doblaje, dependen de la empresa que contrata el trabajo. Según el traductor Predrag Kova evi , entre otros, las tarifas para el doblaje, en términos generales, son más altas que las del subtitulado, algo que tiene que ver con la poca actividad existente en el campo de la traducción para doblaje y los pocos traductores capacitados para este trabajo (Anexo I: 69, 84, 85). El coste de la traducción para el doblaje es ínfimo en comparación con las remuneraciones que reciben los actores y el coste que supone contratar un estudio. Por una hora de la película doblada se suele pagar cien euros. Otra media hora supone cincuenta euros más (Kova evi , Anexo I: 67).

En cuanto al subtitulado, los precios difieren mucho y dependen de si la traducción la encarga una cadena de televisión o una distribuidora (Nebojša Cvetkovi y Predrag Kova evi , Anexo I: 39, 53, 69).<sup>44</sup> Normalmente, los precios van desde cuarenta y, raramente, llegan hasta doscientos euros por una película de noventa o ciento veinte minutos. En los canales de televisión más conocidos el precio de los primeros cien minutos de la película es de cien euros, mientras que por cada minuto que sigue se paga un euro extra. La empresa SDI, que se encarga de la subtitulación para los canales por cable, paga más que otras empresas. En su caso un minuto de la película suele costar dos euros y veinte céntimos.

Las tarifas para los profesionales del subtitulado o doblaje en España tampoco son homogéneas, ni se trata de un sector muy regulado, pero los traductores y ajustadores están mucho mejor remunerados que en Serbia. Según las investigaciones de Chaume (2004 a: 107-109), las tarifas mínimas recomendadas para 2003 en la Comunidad

---

<sup>44</sup> Estos datos del año 2007, han sido confirmados en la correspondencia personal en el año 2010.

Valenciana para el doblaje de dibujos animados eran: 34,75 € por un rollo de película (lo que aproximadamente son diez minutos de película) en cuanto a la traducción y 37,00 € para el ajuste. Como el traductor serbio es, al mismo tiempo, el ajustador, según estas tarifas, por diez minutos de un dibujo animado ganaría 71,75 €, cuando en Serbia se obtiene solamente 100 € por una hora de película o 16,66 € por diez minutos.

Los estudios de doblaje en España pagan entre 30 € y 57,75 € por la traducción y ajuste de un rollo de documental o programa de televisión (cada 10' de programa) (Luki, 2012). Es decir, la remuneración que recibe el traductor-ajustador español es más de cuatro veces mayor que la que se ofrece al traductor-ajustador serbio. En el caso del subtitulado, las diferencias son más pequeñas, aunque es difícil establecer una relación porque los precios oscilan demasiado. En España, por largometraje se paga desde los 90 € o 120 € en festivales hasta los 500 € o 700 € en cine (Chaume, 2004 a: 108-109). Las tarifas intermedias serían entre los 300 y los 450 € por film de 90 minutos, mientras que en Serbia, en el mejor caso, no sobrepasan los 200 € o muy raramente 300 €.

Según la traductora Bojana Kovačević (Anexo I: 121), las empresas extranjeras que encargan a los traductores serbios las traducciones de los DVDs remuneran entre 150 € y 300 € por un film, y sus tarifas para la traducción de los tráileres son un poco más altas. Hay que tener en cuenta que los salarios anuales medios en Serbia son, en general, más bajos que en España, o en otros países de Europa. El coste del proceso entero de doblaje o subtitulado es menor, al igual que las tarifas para los traductores, y esto se debe a la situación económica del país en cuestión.

La opinión general de los traductores entrevistados (Nebojša Cvetković y Jasan Stojanović, entre otros, Anexo I: 37, 105, 112) es que las tarifas son bajas y que deberían depender más de la calidad de las traducciones y no del mercado o de la rapidez con la que uno está dispuesto a hacerlas.

La siguiente tabla resume las tarifas de la traducción y el ajuste en el caso del doblaje, y de la subtitulación que se suelen seguir en Serbia.



	Cadenas de Televisión nacionales (como RTS, PINK)	Distribuidoras u otras empresas	Empresas de subtítulos del extranjero
SUBTITULACIÓN	1 € por cada minuto de película (100 € por película de 100 minutos).	Entre 40 € y 200 € por una película de 90' o 120'. SDI: 2, 20 € por minuto de película.	Entre 150 € y 300 € por película.
DOBLAJE	100 € por 1h de película más 50 € por los 30' siguientes.	100 € por 1h de la película más 50 € por los 30' siguientes.	No suelen encargar doblajes.

Cuadro 3. Tarifas de subtítulos y doblaje en Serbia

### 3.8. Plazos de entrega

Según el testimonio de Nebojša Cvetković, Predrag Kovačević y otros traductores entrevistados (Anexo I: 41, 68), los plazos de entrega de las traducciones ajustadas suelen ser cortos. De todos modos, para el subtítulo de una película de largometraje y su revisión posterior por parte del traductor, salvo los casos de documentales en los que abunde una terminología específica, es óptimo disponer de tres días. Los films con contenidos más leves se pueden traducir en dos días. Muchas veces las empresas no le conceden al traductor el tiempo suficiente para los encargos, lo que puede influir en la calidad del producto. Para los festivales de cine, siempre se dispone de menos tiempo, por lo que los traductores suelen estar mejor remunerados (Popović, Anexo I: 51).

Nebojša Cvetković (Anexo I: 42) cuenta que también era común que los traductores subtitularan las películas en el avión durante el viaje de una película a un festival en Serbia, puesto que la copia no llegaba a tiempo. En el caso de las ediciones de películas en DVD, los traductores disponen de entre dos y cinco días, aunque esto depende de la distribuidora (Bojana Kovačević, Anexo I: 122).

En cuanto al doblaje, el traductor Predrag Kovačević (Anexo I: 66) afirma que para la traducción de un episodio de dibujos animados, que dura aproximadamente unos veintiuno o veintitrés minutos, suele necesitar un día. La cadena B92, que cuenta con un grupo de traductores autónomos, normalmente les facilita a los traductores un plazo de

entre siete y diez días para la traducción y el ajuste, lo que promete una mayor calidad del producto. En los casos de las traducciones de documentales, cuya terminología normalmente es más específica, al traductor se le permite realizar su trabajo en un período algo más largo. A veces, si la situación así lo requiere, esta cadena puede pedir que los traductores entreguen sus encargos en solamente tres días, aunque el coordinador del grupo de traductores de esta cadena, Miroslav Živanovi , asegura que esto ocurre con poca frecuencia (Anexo I: 103).

El problema del sector de la traducción audiovisual es que a veces los traductores no pueden conseguir suficientes encargos de forma continua, algo que les permitiría trabajar exclusivamente en este campo. No obstante, los profesionales que llevan trabajando muchos años y forman parte de grupos de traductores fijos de RTS o de otras televisiones, se pueden dedicar en exclusiva a esta profesión (Nebojša Cvetkovi y Nikola Popovi , Anexo I: 24, 50, 51).

### 3.9. Estado de la profesión y su desarrollo

#### 3.9.1. Estándares de calidad

La impresión que producen las entrevistas con los profesionales serbios del doblaje o subtitulado es que la traducción audiovisual y las restricciones que existen en el caso de esta modalidad, siguen siendo desconocidas para una gran parte de los espectadores y hasta para los críticos cinematográficos. Puesto que el subtitulado le permite al espectador enterarse tanto de la versión original como de la versión traducida, el traductor tiene la desventaja de que su labor está permanentemente evaluada, ya que la subtitulación es un tipo de *traducción vulnerable* (Díaz Cintas y Remael, 2007: 56). Por consiguiente, según explican los profesionales de RTS N. Cvetkovi y N. Popovi (Anexo I: 34, 47, 51), sus errores se pueden detectar con facilidad o se pueden poner en tela de juicio algunas de las estrategias o técnicas de traducción empleadas, y las traducciones de las películas subtituladas se critican sin que se consideren los límites del medio audiovisual que afectan a la traducción. Por otro lado, según afirman los profesionales N. Cvetkovic, N. Popovi y P. Kova evi (Anexo I: 42, 52, 70), con la

aparición masiva de los canales por cable, en el gremio aparecieron muchos traductores sin una preparación suficiente y el nivel de la calidad de las traducciones parece que ha bajado, aunque no existen datos descriptivos que lo demuestren.

Según varios profesionales serbios, entre los que cabe destacar a Zora Ćavić y Nikola Popović (Anexo I: 20, 51), los requisitos más importantes para un subtítulo de buena calidad son una traducción fiel y verosímil del mensaje original y que la localización de los subtítulos esté realizada de manera adecuada. Al medir la calidad del subtítulo, los profesionales toman en consideración si la duración de los subtítulos es adecuada a la velocidad de lectura del espectador medio y si coincide con los diálogos en el mayor grado posible (P. Kovačević, Živanović, Anexo I: 59, 92). Los subtituladores<sup>45</sup> abogan por el uso correcto de las expresiones serbias y de la ortografía, dados los errores que pueden verse en las pantallas. En *Las Reglas Internas de la Subtitulación de la Radio Televisión Serbia*, un manual creado por y para los traductores de esta cadena, se añade que la segmentación del texto ha de respetar las unidades gramaticales (Anexo I: 3). Mediante un subtítulo de calidad, en el que el idioma autóctono se utiliza correctamente y se manejan los elementos propios de esta lengua, la televisión nacional pretende influir en el buen uso del lenguaje por parte de los telespectadores (Zora Ćavić, Nebojša Cvetković, Anexo I: 17, 32).

Jasna Stojanović (Anexo I: 106, 107), traductora literaria del español y profesora de la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado, opina que en los subtítulos de numerosas series televisivas abundan los errores ortográficos, y piensa que una de las razones puede ser la rapidez con la que se traduce. El mismo tipo de deslices, ocasionalmente, se critica en la prensa (Cvetković, Anexo I: 42). Los profesionales de la TAV y los traductores serbios afirman que en la programación televisiva domina la producción ajena y últimamente se aprecia el incremento del número de películas españolas y europeas, lo que en consecuencia crea la necesidad de su traducción. En general, en Serbia, se traduce de forma abundante tanto en el ámbito literario como en el audiovisual, dado que se trata de una nación pequeña con una lengua minoritaria que

---

<sup>45</sup> Nos referimos a los traductores de subtítulos.

presta mucha atención a la literatura traducida y el cine extranjero (Nebojša Cvetkovi y Jasna Stojanovi , entre otros, Anexo I: 26, 107).

Los profesionales y críticos de la TAV le atribuyen al subtitulado un importante valor didáctico y opinan que los subtítulos han de ser ejemplos del buen uso de la lengua serbia. La mayoría de los profesionales entrevistados, incluyendo los traductores del ámbito de la traducción literaria, reconocen que la televisión pública, RTS, y las cadenas privadas de mayor audiencia, como la cadena B92, disfrutan de un mayor prestigio en el terreno de la subtitulación. Los subtítulos producidos por dichas empresas se distinguen por trasvases más fieles, textos que aplican correctamente las reglas ortográficas y un pautado y sincronización de los subtítulos realizados adecuadamente (Nikola Popovi y Miroslav Živanovi , entre otros, Anexo I: 51, 104).

### 3.9.2. *El perfil del traductor audiovisual*

El hecho de que los cursos de lengua inglesa se impartan en casi todas las facultades, colegios, academias de idiomas y escuelas de Serbia, ha contribuido a que aumente el dominio de este idioma, sobre todo entre los jóvenes. En consecuencia, en el gremio se estableció un gran número de traductores que no son licenciados en filología inglesa, y cuyo dominio de inglés se debe a diferentes cursos de enseñanza no reglada o a su estancia en el extranjero (P. Kova evi , Anexo I: 54-55). Esto crea grandes dificultades a la hora de definir el perfil de un traductor audiovisual en Serbia y los requisitos según los que se contratan los traductores en diferentes empresas del ámbito audiovisual, los estudios o las televisiones.

La situación actual es que la mayoría de los subtituladores del inglés con amplia experiencia son autodidactas, que empezaron su carrera o trabajando en la televisión como técnicos o ajustadores de subtítulos, o bien traduciendo para los videoclubs en la época en que importaba más la velocidad de trabajo que la calidad, y se hacían muchas copias de films no autorizadas (P. Kova evi , Anexo I: 55). En algunas cadenas, como RTS o B92, se contratan traductores con experiencia en el campo, o filólogos (Nebojša Cvetkovi y Miroslav Živanovi , Anexo I: 24, 90). Con respecto a los subtituladores de otras lenguas, por ejemplo del español, la situación es diferente. Los licenciados en

filología hispánica o los estudiantes de esta carrera sí que suelen realizar las traducciones del español, ya que no es común que los técnicos dominen este idioma como pueden dominar inglés (Jasan Stojanovi , Anexo I: 106).

En la cadena B92, los traductores son licenciados en filología<sup>46</sup> o están terminando esta carrera. Sin embargo, la emisora también cuenta con profesionales de subtitulación con experiencia, que no necesariamente son filólogos. Los coordinadores de los proyectos de traducción suelen seguir las recomendaciones de otros expertos del mundo de la televisión a la hora de contratar a sus traductores, porque su interés es que los mismos dominen la localización de los subtítulos y posean experiencia en el campo de TAV. A menudo, ofrecen la oportunidad a traductores jóvenes para iniciarles en este campo mediante unos encargos de menor complejidad. Dicha cadena cuenta con unos veinte traductores y, dado que los plazos de entrega de traducciones y preparación de las cintas para la emisión son cortos, el trabajo que desarrollan los traductores ha de estar bien organizado, algo de lo que en este caso, se encarga Miroslav Živanovi , actual coordinador de la producción ajena (Anexo I: 89-90).

### 3.9.3. La situación laboral de los traductores

Considerando la importancia del subtitulado en términos de su influencia en el idioma serbio, la profesión de un traductor audiovisual no está suficientemente valorada y depende de la voluntad del empresario. Los traductores de subtítulos en Serbia carecen del reconocimiento que se merecen y pocos empresarios entienden la importancia del subtitulado. Parece que la situación más estable se da en las cadenas de prestigio, como es la televisión pública que, además, está bajo la severa mirada de los críticos de la prensa o los lingüistas. En su caso, la práctica de la traducción y la subtitulación están bastante controladas, y durante el proceso de subtitulación, se siguen ciertas normas establecidas en el libro de estilo denominado *Las Reglas Internas de la Radio Televisión Serbia* (Anexo I, Sección I).

<sup>46</sup> Mencionamos solamente los estudios de Filología, que incluyen cursos prácticos de traducción, porque la licenciatura en Traducción e Interpretación todavía no figura entre los títulos académicos del sistema educativo serbio.

Creo que la conclusión a la que llega Chaume en el volumen *Cine y traducción* (2004: 67) cuando manifiesta que los empresarios todavía no se han concienciado de la diferencia que existe entre «saber una lengua y saber hacer una traducción» sirve también para el caso de Serbia. Hay muchas empresas que valoran más una elaboración rápida y barata de la traducción que su calidad, lo que dificulta que la profesión se consolide (Cvetkovi , Anexo I: 24). La labor del traductor audiovisual en las cadenas serbias es bastante compleja y requiere tanto el dominio de las técnicas de traducción como las de subtitulación, al igual que el conocimiento de las convenciones del medio televisivo.

Gracias a Internet y a los programas de subtitulación cuyos archivos se pueden mandar por correo electrónico o descargar de las plataformas de las páginas web, algunas empresas, que ni siquiera tienen sus oficinas en Serbia, como la empresa estadounidense Softitler, trabajan con traductores de Serbia para subtitular las ediciones en DVD y los tráileres. En una cadena de trabajo muy controlada, los traductores serbios realizan o el trasvase y la segmentación de los subtítulos, o bien su revisión, apoyándose en libros de estilo. Aunque los plazos de entrega requieren un trabajo muy intenso de no más de tres días para un film, las remuneraciones son más altas y los traductores suelen tener varios encargos durante el período de un mes, lo cual, según la traductora Bojana Kova evi (Anexo I: 121-122), les permite dedicarse exclusivamente a esta profesión.

El sector del doblaje está poco desarrollado y los aún escasos traductores todavía pueden conseguir una remuneración digna. Están mejor organizados y técnicamente más preparados, algo que junto a las mejores condiciones laborales que ofrecen los estudios de doblaje más modernos, influye en la buena calidad del producto final. De hecho, varios dibujos animados recibieron críticas muy positivas por su doblaje en los últimos años ( or evi , Anexo I: 83).

La mayoría de los traductores en Serbia son autónomos. El término adecuado en serbio es *honorarni prevodilac*, y se refiere al profesional que cobra una cantidad de dinero al suministrar cierto trabajo para una empresa, pero no tiene una nómina, ni la empresa cubre su seguridad social. Normalmente, entre el empresario y el traductor se firma un tipo de contrato que establece las condiciones de trabajo que deben cumplir las

dos partes y que, entre otras cosas, regula los derechos de autor y las posibilidades de revender la traducción. Según Miroslav Živanovi (Anexo I: 89, 90, 104), que coordina la labor de los traductores de B92, ellos están conformes con las condiciones de trabajo y las tarifas empleadas por la cadena, aunque preferirían un contrato fijo que les proporcionaría seguridad y unas condiciones laborales más estables.

Cuando las distribuidoras encargan tanto el doblaje como la subtitulación del mismo producto, las tarifas del subtítulo suelen ser menores<sup>47</sup> que en las cadenas de televisión. En estos casos, la mayoría de las empresas, por ejemplo, Tuck Vision, se apropian de los derechos de autor (P. Kovačević, Anexo I: 67) (véase 3.6.).

Miroslav Živanovi de B92 (Anexo I: 90), manifiesta, que además de los traductores del inglés, las televisiones normalmente cuentan también con un traductor de cada una de las otras lenguas mayoritarias (francés, español, italiano o alemán), que normalmente traduce también del inglés. Los traductores de lenguas minoritarias no suelen trabajar continuamente en el sector, sino que las cadenas de televisión acuden a ellos según sus necesidades y les encargan solamente el trasvase del texto (Miroslav Živanovi, Anexo I: 101-102). Por consiguiente, el dominio del inglés para un traductor audiovisual es imprescindible, sobre todo, si uno se dedica únicamente a esta modalidad de traducción y si su deseo es recibir encargos frecuentemente.

#### 3.9.4. *La formación de los traductores*

Los profesionales de la subtitulación o el doblaje entrevistados no recibieron una sólida formación relacionada con las técnicas de subtitulación, o ajuste de diálogos en el caso del doblaje, antes de iniciarse en su profesión. La traducción e interpretación se enseñan en las universidades serbias en el ámbito de las titulaciones de filología. Aunque los licenciados en filología reciben una formación bastante amplia, que incluye prácticas de traducción y muchas veces la historia de traducción, pienso que la implantación de asignaturas de traducción e interpretación especializadas ayudaría a

---

<sup>47</sup> Consúltense el apartado 3.7. sobre tarifas en este mismo capítulo.

consolidar la profesión traductora, sobre todo la del traductor audiovisual, y el sector podría contar con licenciados previamente formados.

No obstante, varios hechos prometen una mejora de la situación actual. El año académico 2015/2016 será el año de la primera generación que podrá realizar el Master en Traducción de Conferencias, Traducción Técnica y Audiovisual, uno de los primeros en el campo de la traducción, en la Facultad de Filosofía de Novi Sad que incluirá cursos en traducción audiovisual.<sup>48</sup> Se trata de un máster de dos años y de 120 créditos, en el que se abrirá la posibilidad de estudiar traducción del inglés, francés o alemán al serbio. El máster fue creado gracias a la iniciativa del proyecto REFLESS que, al investigar el mercado, ha indicado la importancia de incorporar dichas disciplinas en el plan de estudios de posgrado.<sup>49</sup> Lejos de estar al nivel de algunos países europeos como España o Inglaterra, también resulta prometedora la celebración de, aún pocas, conferencias como la de IATIS, en la que en 2014 se desarrollaron talleres en el campo de la traducción e interpretación, con invitadas como la profesora Mona Baker, destacada académica en el campo de los Estudios de Traducción.<sup>50</sup>

Además del recientemente inaugurado máster, en el mundo profesional de la TAV en Serbia no existen las instituciones que formen futuros traductores audiovisuales, no existen asociaciones de profesionales de la traducción audiovisual que podrían regular su estado y, según nuestro trabajo de campo para esta investigación, actualmente tampoco existen cursos en los que se enseñen las convenciones de la TAV en Serbia y las técnicas de subtitulación. Normalmente, los profesionales ya experimentados o los coordinadores del proceso de subtitulación son los que instruyen a los traductores que empiezan a trabajar en este campo (Cvetkovi , Anexo I: 23). De una manera similar a lo que ocurre en España (Chaume, 2004 a: 67), los primeros profesionales autodidactas han marcado ciertas pautas que se han convertido en convenciones o normas que ya figuran en los libros de estilo, como en el de RTS. La organización de cursos adecuados, curriculares o de formación profesional, en el campo de la traducción audiovisual podía haber mejorado en gran medida la calidad de las traducciones y el estado de la

<sup>48</sup> Véase <<http://fakulteti.edukacija.rs/studiranje/dva-nova-master-programa-na-novosadskom-filozofskom-fakultetu>> [Consulta: 28/02/2015]

<sup>49</sup> <<http://www.refless.rs/index.php?page=milestones&id=100#sthash.HEpKq3VT.dpuf>> [27/02/2015]

<sup>50</sup> <<http://www.iatiswb.ffuns.com/>> [Consulta: 27/02/2015]



profesión. La televisión B92 organiza cursos de perfeccionamiento de idiomas para sus traductores, pero no cuentan con cursos dedicados al subtitulado o a la traducción audiovisual (Miroslav Živanovi , Anexo I: 89, 90).

## Capítulo 4. Convenciones profesionales del subtitulado, del doblaje y del *voice-over*

### 4.1. Convenciones del subtitulado

Las reglas que siguen los traductores a la hora de subtitular y traducir, en cierto grado, dependen, por un lado, de la política de la empresa para la que trabajan y, por otro, de unas convenciones que se han ido estableciendo con el tiempo a fin de conseguir cierta identidad visual de los subtítulos, según Nikola Popovi , director de la Redacción de Cine de la Televisión RTS en 2007 (Anexo I: 44-45). El grupo de traductores de RTS respeta las reglas que estableció la Redacción de Cine y que crearon sus traductores principales, conocidas como *Las Reglas Internas de la Subtitulación de la Radio Televisión Serbia* (Anexo I: 3-7), y sus subtítulos normalmente siguen las mismas pautas (Luki , 2009). En el caso de las distribuidoras y otras empresas, el aspecto de los subtítulos depende del traductor y sus preferencias, por un lado, y de los objetivos, reglas y la política de la empresa, por el otro (P. Kova evi , Živanovi , Anexo I: 58-61, 91).

Una de las características que más suele criticarse del subtitulado es la contaminación de la imagen. La inserción del texto en la imagen impone varias limitaciones a la hora de componer los subtítulos y se intenta que el grado de contaminación sea el menor posible. La labor del traductor está condicionada por limitaciones como éstas y por las dimensiones del medio audiovisual para el que se subtitula.

#### 4.1.1. *Los aspectos técnicos del subtitulado*

Según la información extraída de las entrevistas con profesionales serbios, sobre todo N. Cvetkovi , N. Popovi , P. Kova evi y M. Živanovi (Anexo I: 22-70, 89-105), las convenciones formales que se siguen en el subtitulado que se practica en Serbia son:

- La ubicación de los subtítulos en la parte inferior de la imagen, salvo cuando la importancia de la acción o de la imagen requieren que su posición se cambie.
- El máximo de líneas en un subtítulo es dos.
- El número máximo de caracteres, incluyendo espacios, oscila entre 28 a 34.

Según Díaz Cintas y Remael (2007: 82-101), el número de caracteres en una línea de subtítulo y su permanencia en pantalla dependen del medio y del programa de subtitulación, al igual que del público al que se dirige el programa audiovisual. El número aproximado de caracteres y espacios que estos autores recomiendan para el medio televisivo es de 37 en el caso del alfabeto latino, y 35 en caso del cirílico. Para estos cálculos, se tienen en cuenta las medidas de la cinta en pies, donde 1 pie (1,5 pies son igual a 1 segundo del film) es igual a 16 fotogramas o 10 caracteres (Díaz Cintas, Remael, 2007: 72-73). Cada segundo de película tiene 24 fotogramas en el caso del cine y 25 cuadros en el caso de la televisión (Castro Roig, 2001: 278). Nebojša Cvetkovi y Nikola Popovi (Anexo I: 30, 45), que forman parte del grupo de traductores de RTS, explican que la longitud de sus subtítulos no excede los 31 o 32 caracteres y espacios por línea, mientras que los subtítulos de la cadena B92, suelen contener hasta 34 (Živanovi , Anexo I: 92). En general, se puede afirmar que los subtítulos presentan una media de 32 caracteres por línea, lo que se considera factible conseguir con las estructuras del idioma serbio y las letras dobles (Popovi , Anexo I: 45).

La permanencia de los subtítulos en pantalla está normalmente predeterminada por los programas informáticos. Los programas de subtitulación permiten insertar los tiempos de duración mínima y máxima de un subtítulo, así que su permanencia en pantalla sigue los parámetros del programa (Živanovi , Anexo I: 92). El subtítulo debe permanecer en pantalla tanto tiempo como necesite un espectador medio para leerlo

(Zora Čavić-Ilić, Popović, Anexo I: 13, 45). En general, se trata de hasta seis segundos (Díaz Cintas, Remael, 2007: 88). En la cadena B92 la permanencia de un subtítulo de dos líneas no debería ser menor de tres segundos ni mayor de seis, mientras que los de una línea no se dejan en pantalla menos de un segundo y medio ni más de tres (Anexo I: 91). Últimamente, el tiempo de permanencia de los subtítulos, según los testimonios de los traductores Nebojša Cvetković y Predrag Kovačević (Anexo I: 29, 62, 63), ha disminuido. Hoy en día los subtítulos no suelen superar los cuatro segundos de permanencia en pantalla, mientras que las palabras muy cortas o monosílabas se dejan en la pantalla hasta un segundo y medio.

El documento de uso interno: *Las Reglas Internas de la Subtitulación de la Radio Televisión Serbia* (Anexo I; 3-7) consta de varios apartados que tratan los problemas de organización y segmentación de subtítulos, sus aspectos técnicos y formales (la permanencia y velocidad de pase, el uso de los signos de puntuación, etc.), el uso del argot, el habla coloquial y la traducción de palabras tabú. Además, contiene varios consejos para los traductores de esta cadena y las correcciones de los errores más comunes. Las reglas indican que la duración óptima de un subtítulo de una línea es de tres segundos, aunque según el caso se permite que el subtítulo permanezca en pantalla solo dos segundos y medio. Las expresiones menos conocidas o los juegos de palabras deberían permanecer en pantalla durante más tiempo, porque los espectadores necesitan más tiempo para reaccionar. La permanencia de los monosílabos en pantalla no debería exceder de un segundo y medio, y el nombre del traductor dos segundos y medio.

Los subtítulos han de reflejar el ritmo del film, y la velocidad del habla de los actores, además de respetar las pausas, interrupciones y otras características del nivel prosódico del habla original (Díaz Cintas, Remael, 2007, 101-110). Es muy importante seguir el contenido del diálogo y el cambio de escenas, sobre todo en el caso de una broma o chiste, para que no se descubra el remate de la frase (*punch line*) antes de tiempo (Cvetković et al., Anexo I: 5). De las entrevistas con los diversos profesionales de la TAV, se desprende que la velocidad de pase de los subtítulos varía según el traductor, su experiencia y sus objetivos. Unos prefieren subtítulos cortos que se mantengan en pantalla durante menos tiempo, como Zora Čavić-Ilić, traductora de la antigua Radio Televisión Belgrado (Anexo I: 12), y otros más largos con una mayor

permanencia en pantalla como, por ejemplo, el traductor autónomo Predrag Kovačević (Anexo I: 60).

Aunque la sincronía con los diálogos se considera una de las cualidades más importantes del subtítulado, en el caso de un cambio de escena o diálogos muy rápidos y relevantes (las series policíacas), los subtítulos se tienden a dejar más tiempo en pantalla para que los espectadores puedan leerlos, según el traductor de RTS, Nebojša Cvetković (Anexo I: 31). Lo mismo ocurre en el caso de los subtítulos que algunas cadenas, como B92, usan para las intervenciones de los interlocutores del género documental. Como se ha expuesto en el apartado 1.3.3., la voz del narrador original se dobla. Respetando en general los límites de la duración de los subtítulos en pantalla (la regla de los seis segundos, Díaz Cintas y Remael, 2007: 101-110) y el ritmo de los diálogos, los subtítulos de los documentales pueden permanecer en pantalla más tiempo, dada la complejidad del contenido de este tipo de textos, según explica Miroslav Živanović, el director de la producción ajena de B92 (Anexo I, 93-94). Los subtítulos también pueden permanecer en pantalla un poco más del tiempo necesario para su lectura cuando los diálogos de una película son muy lentos. En estos casos se evita la síntesis de la información, aunque tampoco se suele recurrir a la amplificación para que el ajuste sea más creíble (Živanović, Anexo I: 94).

La siguiente captura de pantalla demuestra el aspecto de los subtítulos del documental *Drugi svetski rat u boji* [La Segunda Guerra Mundial en Color] (*The Colour of War*, The History Channel, 2001- )<sup>51</sup> que se emplean para traducir palabras de todos los interlocutores que aparecen en el documental, hablen o no a la cámara.

---

<sup>51</sup> Emitido el 27 de diciembre de 2014 a las 20h en B92. <<http://www.b92.net/tv/najava.php?id=1286>> [Consulta: 8/3/2015]



Fotograma 1.<sup>52</sup> El aspecto de los subtítulos en un documental de B92

El Departamento de Traducción de la Radio Televisión Belgrado durante los años setenta y ochenta dejaba los subtítulos más tiempo en pantalla, aunque eran más cortos y contenían solamente la información esencial. La elisión de palabras era más frecuente que la que se aplica en Radio Televisión Serbia actualmente, según nos manifiestan Zora avi -Ili y Nebojša Cvetkovi (Anexo I: 12-13, 30-31). Zora avi -Ili , traductora de RTS desde los años setenta hasta los años noventa, por su parte, afirma que la longitud óptima de un subtítulo era de 29 caracteres por línea (Anexo I: 12).

Los subtítulos no deberían contener más de tres intervenciones, de las que, según la práctica de la TAV en Serbia, dos pueden figurar en la misma línea de un subtítulo si son cortas. En la televisión pública, de acuerdo con su libro de estilo, en este caso, se separan por un guion y tres espacios para que sean más legibles (Cvetkovi et al., Anexo I: 3,4, 32). Cuando se trata de palabras monosilábicas, el número máximo de intervenciones por subtítulo es de cuatro (Cvetkovi , Anexo I: 32). Se considera que lo óptimo en el caso de cuatro intervenciones en un subtítulo sería dividir las entre dos líneas. La ortografía serbia prescribe el uso del guion, en vez de comillas, para marcar

<sup>52</sup> [Una mirada al mapa es suficiente.]  
(La traducción de Nina Luki ).

frases o pensamientos de alguien mediante el estilo directo (Pešikan et al., 2010: 125). Miroslav Živanovi , coordinador de la producción ajena de la televisión B92 (Anexo I: 93), nos indica que las intervenciones se marcan igualmente mediante el guion largo y espacio, mientras que las comillas se utilizan para las citas, tal y como lo proponen los manuales de ortografía, por ejemplo, *Pravopis Matice srpske* [La Ortografía de la Matica Srpska] (Pešikan et al., 2010: 133-135), que esta cadena suele seguir.

El testimonio de los traductores entrevistados, Bojana Kovačević , entre otros, y *Las Reglas Internas de la Subtitulación de la Radio Televisión Serbia* indican que las canciones y la voz en OFF de la radio o televisión que pueden aparecer en una película se ponen o entre comillas o en cursiva, y a veces en mayúscula (Anexo I: 6, 120). En la B92, para las canciones se emplean las letras mayúsculas, además de la cursiva que normalmente se aplica en los casos de la voz en OFF (Živanovi , Anexo I: 93). Las canciones se subtitulan siempre y cuando sean importantes para el desarrollo de la trama (Cvetković , Anexo I: 40). Hasta en los casos de doblaje de dibujos animados, algunas cadenas subtitulan las canciones porque este proceso es menos complicado y requiere menos tiempo y dinero. No obstante, la televisión B92 sí que suele traducir y doblar las canciones de los dibujos animados, que cantan los mismos actores de doblaje (Živanovi , Anexo I: 102).

Según *Las Reglas Internas de la Subtitulación de la Radio Televisión Serbia*, no es necesario subtitular los créditos del film, ni palabras como *fin*, *dirección*, *papeles principales*, *guionista* o similares (Anexo I: 5). Esta es la regla general en España y en la mayoría de los países europeos (Chaume, 2004a: 285), aunque en Polonia, en el caso de la versión locutada, este tipo de títulos se suele traducir (Kotelecka, 2005). Por otro lado, se subtitula la obra en la que se basa la película, en su caso, al igual que al final de la película debe aparecer el nombre del traductor y de la empresa productora del subtitulado (Cvetković et al., Anexo I: 7, 40).

El alfabeto oficial de la lengua serbia es el cirílico y, por ello, se recomienda su uso en la subtitulación (Popović , Anexo I: 44-45). La fuente de letras debería ser lo más legible posible. En el Departamento de Cine de RTS se usa la fuente Tahoma o Arial del tamaño treinta y dos y de una resolución de ochocientos por doscientos (Popović , Anexo I: 47). Durante los años setenta, el programa de cine de la Radio Televisión

Belgrado se distinguía por el uso de letras blancas de la fuente Garamond, sobre una cajita de fondo negro (Čavić-Ilić, Anexo I: 14). En B92, la fuente de letras de subtítulos es Arial, de tamaño treinta y dos y color blanco sobre un fondo más oscuro, para que pueda ser diferenciado cuando aparezcan colores claros en pantalla (Živanović, Anexo I: 92).

Durante la localización hay que dejar una breve pausa entre dos subtítulos para que el espectador pueda darse cuenta del cambio y reaccionar ante un contenido nuevo. En la cadena B92, se intenta que esta pausa sea cuanto más larga posible, ya que depende de la velocidad del diálogo en la versión original como explica el coordinador de la producción ajena, Miroslav Živanović (Anexo I: 94). Karamitroglou (2003), en «A proposed Set of Subtitling Standards in Europe», apunta que el tiempo mínimo de esta pausa debe ser de un cuarto de segundo. La concordancia de la entrada y salida de los subtítulos con el inicio de los enunciados originales, en condiciones óptimas, es importante para que el espectador pueda tener claro a qué personaje hay que atribuirle cada frase del diálogo. No obstante, Nikola Popović afirma que no es necesario que el subtítulo esté en pantalla hasta que termine la intervención, sino el tiempo suficiente para que el espectador lo lea. De este modo se evita que los subtítulos estén pegados unos a otros (Popović, Anexo I: 44-45).

En el caso de existir pausas y silencios más largos de dos segundos, el subtítulo se debe romper en dos. Entonces se pueden usar los puntos suspensivos para marcar un pensamiento interrumpido o el remate final de la frase. En otras situaciones, no es recomendable usar puntos suspensivos (Cvetković et al., Popović, Anexo I: 6, 45).

En el caso de los subtítulos de dos líneas, normalmente la segunda línea suele ser más larga para que su lectura sea más fácil (Cvetković et al., Živanović, Anexo I: 3, 91). Otra razón para realizar la segmentación de esta forma es la menor contaminación de la imagen, lo que se considera muy importante a la hora de crear los subtítulos en serbio para las ediciones en DVD (B. Kovačević, Anexo I: 119). De modo que el aspecto de los subtítulos más recomendable, que menos cubre la pantalla y es más fácil de leer, según la opinión de la mayoría de los traductores entrevistados, es el que se parece a una pirámide (Cvetković et al., Živanović, Anexo I: 3, 91), siempre y cuando las unidades gramaticales se mantengan en la misma línea (Cvetković, Anexo I: 30). Díaz



Cintas y Remael (2007: 87), por su parte, argumentan motivos estéticos para utilizar subtítulos con la primera línea más corta.

El siguiente cuadro resume las características del subtitulado que se acaban de presentar y que serán comprobadas en el capítulo 6, con los datos concretos del corpus.

CONVENCIONES DE LA SUBTITULACIÓN EN SERBIA
Alfabeto cirílico Fuente: Arial 32, Tahoma 32
Permanencia media en pantalla: 3s Máxima: 4s (raramente 5s) Frases cortas y monosílabos: 1,50s Permanencia media del título: 3s Permanencia nombre del traductor: 2,50s
La ficha técnica y el casting no se subtitulan. Las instrucciones para la utilización del film se suelen subtitular.
Número máximo de caracteres y espacios: 32-34
Los subtítulos de dos líneas. Posición: centrada La segunda línea suele ser más larga.
Dos o tres intervenciones por subtítulo. En el caso de las intervenciones muy cortas se permiten cuatro.
Inicio de los subtítulos coincide con inicio de las frases. El subtítulo se rompe en dos en el caso de pausas entre las intervenciones más largas de dos segundos.
Cursiva: voz en OFF, canciones. Comillas: citas, canciones, voz en OFF. Mayúscula: canciones Guión largo: para introducir frases de distintos locutores. Puntos suspensivos: un pensamiento interrumpido, adelantan el remate de la frase. Canciones se suelen subtitular, aunque algunas cadenas las doblan.

Cuadro 4. *Las características técnicas del subtitulado en Serbia.*

#### 4.1.2. *La segmentación de los subtítulos*

Los subtítulos, en primer lugar, han de ser fáciles de leer y respetar las unidades sintácticas. Las oraciones largas hay que separarlas en varios subtítulos y combinar las frases cortas para evitar un estilo telegráfico (Díaz Cintas y Remael, 2007, 87 y 101-110). La tendencia general que rige la labor subtituladora en la capital de Serbia es presentar subtítulos que respeten las unidades gramaticales y las estructuras lingüísticas,

pero que estén sincronizados con el contenido y el fluir de los diálogos (Popovi , P. Kova evi , Anexo I: 45, 59).<sup>53</sup> Los enunciados que componen los subtítulos deben ser expresados con claridad y facilitar una lectura rápida. Los traductores que trabajan para RTS y B92 tienden a segmentar los subtítulos según sus unidades semánticas, formando así unidades cerradas y sencillas (Cvetkovi et al., Živanovi , Anexo I, 3-5, 91). De este modo, se alejan de las tendencias que se suelen seguir en las versiones para DVD de romper los subtítulos según el curso de los diálogos. La Radio Televisión Serbia establece unas pautas a seguir en la segmentación de los subtítulos con el objetivo de conservar las unidades sintácticas en la misma línea o subtítulo. Sin embargo, es posible que el contenido de los subtítulos y el de los diálogos no coincidan por completo dada la diferencia entre la sintaxis del idioma origen y meta, como recuerda el traductor de RTS, Nebojša Cvetkovi (Anexo I: 31).

La distribución lingüística de los subtítulos debe respetar los cortes o cambios de escenas. Asimismo, en la segmentación del texto entre dos líneas, el traductor ha de respetar las unidades gramaticales durante su división y nunca segmentar las palabras salvo que sean demasiado largas. Una línea debería incluir unidades gramaticales enteras y respetar las reglas ortográficas. Uno de los errores más graves en la subtitulación es dividir la oración de tal modo que solamente una o dos palabras de la oración figuren en el subtítulo siguiente. Si el pensamiento entero no cabe en un subtítulo, la división debe ser lógica y seguir las reglas sintácticas de la lengua serbia (Cvetkovi , Popovi , P. Kova evi , Anexo I: 30, 45, 59).

#### 4.1.3. *Síntesis de la información*

Teniendo en cuenta que el subtitulado representa una transferencia del lenguaje hablado al escrito y supone un cambio entre dos registros lingüísticos, y sobre todo que la velocidad del habla es superior a la velocidad de lectura de un texto, el traductor está obligado a emplear la elisión o reducción de la información. La síntesis de la información es necesaria para que la traducción se acomode al medio, y pueda leerse a

<sup>53</sup> Esta dimensión figura en las pautas establecidas por la European Association for Studies in Screen Translation (ESIST), véase Ivarsson y Carroll (1998: 157-159).

tiempo por los espectadores que al mismo tiempo siguen el visionado de la imagen. Además, la lectura se hace más difícil a causa de la interferencia con la imagen y con las voces en la lengua origen (Díaz Cintas, 2001a: 123-129). Por otro lado, la presencia del código visual facilita la comprensión de los diálogos, así que a menudo no es necesaria una traducción integral del texto origen (Chaume, 2004a: 228-229).

Profesionales entrevistados, como Zora Ćavi -Ili y Predrag Kovačević (Anexo I: 13, 59, 61), afirman que las frases en serbio se suelen reducir de diferentes formas (véase 5.1.). En el caso de las preguntas, en vez de usar la frase interrogativa «da li», se puede emplear el enunciado con la estructura afirmativa, pero con la entonación interrogativa señalada por un signo de interrogación. Los nombres propios de los personajes suelen repetirse solamente cuando es necesario, al igual que las palabrotas reiteradas, o las muletillas sin un sentido importante. Si un personaje que pertenece a un grupo social bajo o criminal usa demasiado vocabulario tabú, como en las películas de acción norteamericanas que muestran personajes de barrios conflictivos, este no suele repetirse puesto que su uso continuo hace que la mayoría de los espectadores lo pueda reconocer (Cvetković, Anexo I: 32). A la hora de traducir palabras tabú, también hay que tener en cuenta cuándo y para qué público se emite o proyecta la película, que los tacos dejan mayor impacto al leerse, y dado que el subtítulo no deja de tener un papel importante en la protección del lenguaje (Cvetković, Nikolić, Živanović, Anexo I: 42, 74, 99-100). Por estas razones, muy frecuentemente se opta por su elisión a la hora de tener que contraer el enunciado. Sin embargo, los juegos de palabras y los chistes con sus respectivas resoluciones han de traducirse aunque incluyan léxico tabú (Cvetković, Anexo I: 31).

Muchos traductores, como Zora Ćavi -Ili y Nebojša Cvetković, profesionales de la televisión pública, recalcan el problema que origina la duración de enunciados en serbio con respecto a las frases inglesas (Anexo I: 13, 36).<sup>54</sup> Los profesionales serbios, como Zora Ćavi -Ili (Anexo I: 13). Corresponde al traductor elegir la información más redundante que hay que recortar cuando un enunciado es demasiado largo o cuando las voces se solapan. Muchas veces el cambio del orden de palabras puede resultar en una

<sup>54</sup> Véase los casos similares en la lengua española en Rodríguez Espinosa, «Subtitulado y doblaje como proceso de domesticación cultural» en Duro (2001: 103-117).

menor coincidencia con el diálogo de la versión original, pero es la única manera de conseguir la naturalidad expresiva que corresponde al idioma serbio (Kovačević, Anexo I: 59).

En resumen, en sus entrevistas los profesionales han reiterado que los subtítulos han de ser fáciles de leer, que deben transmitir el mensaje necesario para que uno pueda entender la trama con la ayuda de la imagen, que deben estar bien sincronizados con los diálogos originales y que deben contaminar la imagen lo menos posible.

#### 4.2. Convenciones del doblaje

Ya hemos mencionado en capítulos anteriores que la práctica del doblaje en Serbia se restringe exclusivamente al doblaje de dibujos animados (véase 1.3.2.). Desde los años setenta, la RadioTelevisión Belgrado doblaba los dibujos de Disney y otros similares, mientras que el doblaje de largometrajes de dibujos animados tiene una tradición relativamente corta (Kovačević, Anexo I: 16-17, 87-88). Puesto que se trata de una práctica reciente, la traducción para el doblaje todavía no cuenta con convenciones consolidadas en Serbia y tampoco sigue las pautas internacionales. Son pocos los traductores que la ejercen y es muy difícil acceder a ellos (Kovačević, Anexo I: 53, 82-83). Tuve la oportunidad de entrevistar algunos de estos profesionales, como a Zora Kovačević (Anexo I: 8-21), que se retiró en el año 1999 del mundo de la traducción audiovisual, y al traductor Predrag Kovačević (Anexo I: 53-70) que, entre otros, trabaja para dos de los estudios de doblaje más reconocidos en el país. Al ser traductor de varios dibujos animados de prestigio, como *Arthur y los minimóys* (*Arthur and the Invisibles*, Luc Besson, 2006), *Aladdin* (Ron Clements, John Musker, 1992), *El Rey León* (*The Lion King*, Rob Minkoff, Roger Allers, 1994) o *Ice Age 2* (Carlos Saldanha, 2006), pudo suministrarnos mucha información sobre la práctica profesional de esta modalidad de la TAV, y ha sido de gran utilidad para esta tesis doctoral.

Contamos, además, con los testimonios de la actriz Maša Đaković (Anexo I: 77-81), el director del estudio Loudworks, Predrag Đorđević (Anexo I: 82-88), y Miroslav Živanović (Anexo I: 99-105), coordinador del grupo de traductores de B92, televisión

que realiza en su propio estudio traducciones de los cortometrajes de dibujos animados como *Bob Esponja (SpongeBob SquarePants)*, Stephen Hillenburg, 1999-2015). Un total de cinco agentes entrevistados para la práctica del doblaje en Serbia que han sido fundamentales para averiguar cómo se realiza la traducción para el doblaje, y cuya información se contrastará con los datos obtenidos del análisis del corpus para valorar su veracidad.

#### 4.2.1. Aspectos formales de la traducción

La traducción para el doblaje en Serbia está exenta de varias características que suelen poseer este tipo de traducciones en los países de tradición dobladora, como España. La traducción para el doblaje en Serbia no está segmentada en unidades de doblaje (tomas o *takes*) a las que preceden códigos de tiempo. El aspecto del texto traducido para el doblaje con el que trabajan empresas como Tuck Vision, estudio Loudworks o B92, en Serbia, se parece a un texto de una obra de teatro. Es decir, el texto está dividido en dos columnas, una con los nombres de personajes y otra con sus intervenciones, y a veces contiene unas indicaciones entre paréntesis, a modo de acotaciones escénicas, sobre los gestos, sonidos, reacciones y movimientos de los personajes<sup>55</sup> (P. Kovačević, Dakić, Petrović, Anexo I: 57, 78, 83). En tal caso, se escribe entre paréntesis en cursiva que el personaje *está estornudando*, *se está riendo* o dijo algo *susurrando*. De este modo, el actor no tiene que ver la escena entera y se puede preparar para la improvisación de dicha acción a tiempo (Dakić, Anexo I: 78).

El próximo cuadro muestra un ejemplo que ilustra estas características de los guiones de doblaje en Serbia. El símbolo «CH», uno de los pocos que se usa en los guiones serbios traducidos, indica el título del dibujo animado: «La Edad de Hielo 2. Deshielo». La frase del ejemplo entre paréntesis de la primera línea del texto significa: «gritan y se ríen». Se trata de una nota del traductor con la información paralingüística. A la izquierda se ven los nombres de los personajes y a la derecha sus intervenciones.

---

<sup>55</sup> Sobre la información paralingüística véase Chaume (2004 a: 186-201) y el apartado 5.11. del presente volumen.

CH:	LEDENO DOBA 2: OTOPLJAVANJE
PRISUT. ŽIVOTINJE:	(viču i smeju se)
G. START:	Znaš, ubi me ovo globalno zagrevanje.
GDA START:	Ili ti je toplo, ili ti je previše hladno. Da li si ti ikad zadovoljan? Aaah!
G. START:	Evo, sad.
TATA LOS:	Ju-piiii!
DEČAK DABAR:	Haaaaaaa!

Cuadro 5. *Un ejemplo del guion serbio para el doblaje.*

Las informaciones sobre el plano en el que aparece el personaje mientras está hablando, o mientras está fuera de campo, según los profesionales de la TAV, no suelen figurar en la traducción (Daki , Anexo I: 78). Los nombres de los personajes se escriben en mayúscula para que sean fácilmente reconocibles, como ocurre en el caso de casi todas las prácticas dobladoras en Europa, y el texto se ubica al lado de los nombres de los personajes que lo locutan ( or evi , Anexo I: 83).

#### 4.2.2. El ajuste

Según Gilabert, Ledesma y Trifol (2001: 326-327), el ajuste de las películas dobladas comprende dos conceptos distintos: la *sincronización* mediante la que hay que conseguir que el movimiento de la boca y la duración de las frases en la lengua origen y la meta coincidan lo más posible; y la *adaptación* que trata el grado de la oralidad de los diálogos y el estilo del guion que la versión doblada debe reflejar. Además, los traductores han de transmitir la expresividad y los registros de la versión original. La labor del traductor serbio normalmente incluye el ajuste, que también está en manos de los actores y técnicos. En el caso del doblaje de dibujos animados el ajuste que cobra importancia es el de la duración equivalente de los enunciados original y meta, o *isocronía*. Puesto que la lengua serbia suele tener expresiones más largas que la lengua inglesa, idioma desde el que más textos se traducen, el traductor busca expresiones

equivalentes o ajusta la duración de frases para que coincidan con la duración de los enunciados originales (P. Kovačević, Čorović, Anexo I: 56-58, 82-85).

El traductor puede recomendar el uso de cierto acento o de una pronunciación irregular para caracterizar al personaje o para marcar su procedencia cuando así ocurre en la versión original (acento alemán o francés, por ejemplo), pero esto normalmente lo deciden el director de doblaje o los actores (P. Kovačević, Živanović, Anexo I: 63, 64, 103). De los actores normalmente se pide que puedan transformar el timbre de su voz para conseguir un color y tono equivalente a la voz del actor original. Al mismo tiempo, deben tener en cuenta la duración de los enunciados originales y caracterizar los personajes (Dakić, Anexo I: 77-81). Los técnicos se ocupan de completar la sincronización de las voces. Digitalmente pueden prolongar o acortar los enunciados cuando el ajuste completo no se pudo conseguir mediante la traducción o la interpretación de los actores (Čorović, Anexo I: 85).

El ajuste labial o sincronía fonética es un tipo de ajuste que no se utiliza demasiado en el doblaje serbio. Las películas animadas *Arthur y los minimóys* (*Arthur and the Invisibles*, Luc Besson, 2006) y *Garfield II* (*Garfield: A Tail of Two Kitties*, Tim Hill, 2006) son ejemplos que requieren ajuste labial. La primera película fue doblada en el estudio Loudworks y el proceso de grabación en esta ocasión sí incluía la división del texto en unidades de doblaje o *takes*. Es la primera vez que este estudio aplicó esta manera de trabajo y dividió el texto en tomas, algo que no se suele hacer en los doblajes en Serbia. El éxito de estas dos películas fue muy reconocido por la crítica en los medios de comunicación y en los foros relacionados con este campo (Čorović, Anexo I: 83-84).

En los dibujos animados, los movimientos de los personajes han de estar coordinados con los enunciados para conseguir la llamada *sincronía cinésica* (*kinetic synchrony*, Whitman, 1992). Una respuesta afirmativa o negativa tiene que coincidir con el movimiento vertical u horizontal, respectivamente, de la cabeza del personaje (Chaume, 2004 a: 73). Además, los gestos y las posturas, deben coincidir con la entonación, la melodía o el tono de la voz original. El estado de ánimo del personaje que surge de su postura corporal, el sonido de su voz, o el aspecto de su cara deben concordar con el texto como ya proponía Fodor (1976). Todos estos aspectos del ajuste

hacen que el traductor, que al mismo tiempo se ocupa de la adaptación (véase 3.4.), tenga que estar bien pendiente de la imagen, aunque disponga de la lista de diálogos.

Para el actor es muy importante que sepa imitar los tonos que escucha en la versión original y que pueda conseguir el timbre, la intensidad y el acento adecuado. Su articulación debe ser clara y la dicción correcta para que el doblaje sea aceptable.<sup>56</sup> En la televisión privada B92 se insiste en que las voces de la versión doblada se parezcan a las voces originales y que el timbre de la voz del actor que dobla sea similar al del actor original (Živanovi , Anexo I: 102). Es muy importante conseguir una caracterización constante y verosímil del personaje que concuerde con la presentación y dramatización de los personajes de la versión original (P. Kova evi , Anexo I: 62).

A modo de recapitulación, y según la información obtenida en las entrevistas, realizadas a los profesionales de la TAV, estos son los tres factores que en mayor grado influyen el producto final del doblaje:

- a) una traducción correcta, creativa, fluida y bien ajustada;
- b) la mimetización de los actores con los actores originales;
- c) un equipo de sonido adecuado y técnicamente avanzado, y una buena labor de los técnicos.

#### 4.3. Convenciones del *voice-over* y del doblaje en *off*

En la mayoría de las cadenas televisivas serbias, tanto públicas como privadas, los documentales se traducen empleando el *voice-over* en su forma convencional. En las cadenas por cable, los documentales se suelen subtítular, mientras que en los estudios de la cadena B92, se emplea el subtítulado y el doblaje en *off*. En dicha cadena de televisión, las intervenciones de los interlocutores que intervienen en un documental se subtítulan, mientras que al narrador original le dobla el actor que lee el texto en serbio y la pista sonora con la voz en OFF del narrador original se cancela (Živanovi , Anexo I: 97-98).

---

<sup>56</sup> Sobre las cualidades del actor de doblaje y las características de la voz véase Ávila (2005: 56-70).



En los documentales traducidos con fecha reciente en la televisión pública observamos también el uso del *voice-over* en su forma convencional para el trasvase de las intervenciones de los interlocutores o las entrevistas con ellos, y el uso del doblaje en *off* para las intervenciones del narrador que habla en OFF. El documental *Razvoj Stare Grčke* [El desarrollo de la Antigua Grecia] (*The Greeks, Crucible of Civilization: The Birth of Democracy*, Harrison, 2000)<sup>57</sup>, es solamente uno de los ejemplos traducidos de este modo en la RTS 1 y 2. Esta estrategia coincide con la que se emplea en actualidad en las cadenas públicas y privadas de televisión en España. La misma técnica se utiliza en las ediciones en DVD, como se verá en los ejemplos del corpus en el capítulo 6.

Esta es, pues, la radiografía de las posibles combinaciones de modalidades de traducción de los documentales en Serbia:

Cadenas de TV Modalidad de TAV	Cadenas de televisión pública y privada	Cadenas de emisión por cable	Cadena de televisión B92
Doblaje	V		V
Subtitulado		V	V
Voice-over	V		

Cuadro 6: *Las modalidades de traducción de los documentales en Serbia.*

La información que se presenta en este capítulo, se basa, por un lado, en la entrevista con Miroslav Živanović (Anexo I: 90-105), el coordinador de producción ajena y del equipo de traductores de la cadena B92, y, por otro, en el análisis de los documentales que fueron emitidos en las cadenas serbias Avala<sup>58</sup>, RTS, Happy TV y B92 a partir del mes de septiembre de 2009 hasta enero de 2015. Estos datos nos permitirán contrastar las directrices del iniciador de procesos con la descripción real de

<sup>57</sup> Véase un ejemplo en

<<https://www.youtube.com/watch?v=OLnEjUDukqw&list=PLufABQwoULD1P8d6upA0yr-bFfns5aWsj>> [Última consulta: 28/03/2014]

<sup>58</sup> La televisión Avala emitió programas hasta 2012 cuando oficialmente fue cerrada.

<<http://www.naslovi.net/search.php?q=radiodifuzna+agencija&start=141>> [Consulta: 6/12/2014]

las traducciones emitidas en el capítulo 6. Estudiaremos tanto el doblaje en *off* como el *voice-over* en el mismo capítulo porque ambas modalidades se emplean en el caso de los documentales que, junto con las películas, las series y los dibujos animados, constituyen el grueso de productos audiovisuales que se traducen en Serbia.

#### 4.3.1. Aspectos formales de la traducción

El contenido de las listas de diálogos traducidas depende en gran medida de las listas de diálogos originales proporcionadas a la cadena por parte de la distribuidora. El profesional que traduce para *voice-over* realiza el trasvase del texto entero con la ayuda de la lista de diálogos original y, dependiendo de las necesidades de la cadena en cuestión, copia o introduce los códigos de tiempo delante de las entradas de las intervenciones del narrador. La cadena puede no requerir los códigos de tiempo y fiarse del actor de doblaje, quien con la ayuda del técnico de sonido estima cuándo tiene que empezar a leer el texto. El actor que dobla al narrador en OFF, según explica Miroslav Živanovi , debe intentar que su entrada coincida con el momento en el que el narrador original empieza a hablar (Anexo I: 97).

Los traductores que elaboran las versiones serbias de los documentales para la cadena privada B92<sup>59</sup>, vierten el contenido íntegro de las listas de diálogos originales, introduciendo los códigos de tiempo que señalan el principio y el final de las intervenciones del narrador original, guiándose por las pausas (Živanovi , Anexo I: 96-97). El texto para el doblaje o el *voice-over* no se divide en unidades de la traducción audiovisual (los *takes* o las tomas), a diferencia de la costumbre que se sigue en la mayoría de los estudios de doblaje en España (Chaume, 2004a: 61-80, Ávila, 2005: 146-151, Luki , 2013: 197-198).

El uso de los códigos de tiempo no es necesario, aunque se suelen copiar de la lista de diálogos original y se comprueban por parte del traductor. La televisión B92 normalmente pide que estos códigos figuren antes del inicio y después de las intervenciones del narrador en OFF, para que el actor serbio pueda entrar a tiempo

<sup>59</sup> Sobre los aspectos formales de la traducción de los documentales véase *Anexo I*: 95- 97.

(Živanovi , Anexo I: 95-96). El siguiente cuadro muestra la reproducción de las listas de doblaje que me enseñó Miroslav Živanovi , coordinador de la producción ajena de B92. Podemos ver que en la primera columna están anotados los códigos de tiempo de los subtítulos que preceden la intervención del narrador como los que determinan su inicio. Los dígitos que marcan la hora, los minutos y los segundos en los códigos se separan con dos puntos tanto en esta cadena como en la mayoría de las otras. Además, se observa que los traductores apuntan una parte de los dos últimos subtítulos que anticipan el discurso del narrador para que el locutor pudiera prepararse. Los subtítulos se señalan mediante un color distinto del resto del texto (en este caso son de color rojo).

TIMECODE	VIDEO	AUDIO
00:00:00	TITL	subtítulo
00:00:00		<u>Narator</u> : [Narrador] TEXTO

Cuadro 7: Reproducción de la lista de diálogos para el doblaje de la cadena B92

De la misma manera se copia el código de tiempo que localiza el subtítulo que traduce el título de la película documental. El título suele escribirse en letras mayúsculas y un color distinto. En las listas de diálogos traducidas no es común apuntar la longitud en pies (el *footage*), o los fotogramas de los subtítulos, o las intervenciones. Como se puede ver, en estos dos casos, tampoco se incluye ni la duración de los subtítulos, ni el código de tiempo que indica la finalización de los mismos.<sup>60</sup>

01:02:20	VELIKI ZEMLJOTES [EL GRAN TERREMOTO]	
----------	---	--

Cuadro 8: La localización del subtítulo en la lista de diálogos de un documental traducido para el doblaje y subtitulación en la cadena B92.

Como se ha apreciado en el ejemplo, y se ha expuesto más arriba, las listas de diálogos traducidas siempre contienen los subtítulos que preceden al texto que el actor

<sup>60</sup> Sobre el pautado del guion ver: Chaume, 2004a: 83-88.

de doblaje debe leer y sus códigos de tiempo de entrada correspondientes. Estos subtítulos se escriben para ayudar al narrador serbio, que así puede localizar mejor su intervención y son los únicos subtítulos que se copian en el guion traducido. Las voces de los interlocutores se subtitulan y pautan mediante los programas de subtitulación por parte del mismo traductor. Las listas de diálogos traducidas o los diálogos subtitulados de los documentales, no contienen símbolos de doblaje. Se usan los signos de puntuación, como el guion que marca las intervenciones de los distintos interlocutores. La ausencia de símbolos es otra diferencia entre las traducciones realizadas para los estudios de doblaje en España, o Italia, o Alemania, y los estudios de doblaje y cadenas en Serbia (Luki , 2013: 195-196).

La cadena B92 no pide de sus traductores que introduzcan los símbolos para determinar las cualidades de voz o la entonación de los narradores originales, porque confía en que los narradores serbios puedan identificar estas características al escuchar la versión original de la película antes de doblarla (Živanovi , Anexo I: 95-96). En el capítulo 6 de este trabajo contrastaremos la información de la entrevista a Miroslav Živanovi (Anexo I: 89-105) de B92 con los datos obtenidos a través del análisis de las listas de diálogos traducidas, facilitadas por esta cadena de televisión para el presente trabajo.

Los aspectos formales de los textos audiovisuales traducidos para las voces superpuestas y para el doblaje varían en gran medida en diferentes televisiones y estudios de doblaje y, a veces, dependen de los traductores, así que resulta difícil establecer unas convenciones que determinen la elaboración de los mismos. Sin embargo, se pueden detectar unas determinadas tendencias y regularidades en ellos. Según el testimonio de Zora avi -Ili (véase Anexo I: 16-17), en las listas de diálogos traducidas para *voice-over*, las intervenciones de los diferentes interlocutores se indican mediante un guion y se separan en párrafos diferentes, tal y como se establece en la ortografía de la lengua serbia (Pešikan et al., 2010: 133-135), y la voz del narrador se señala igual que en el ejemplo anterior mediante la palabra *narator* [narrador].

#### 4.3.2. El ajuste

Los traductores son los responsables de realizar el ajuste de los documentales en primer lugar. El tipo de ajuste que cobra importancia cuando se dobla al narrador o cuando se utiliza el *voice-over* es el ajuste temporal a la duración de los enunciados de los narradores o interlocutores (isocronía). Cuando se utiliza el *voice-over* se suele dejar cierto tiempo después del inicio y del final del enunciado original (*literal synchrony*). Son también importantes la sincronía cinética, o el ajuste a los movimientos corporales o faciales de los personajes en pantalla, y el ajuste de la narración a los cambios de imágenes (*action synchrony*) (Franco et al., 2010: 82). Živanovi reitera la importancia del ajuste del texto que lee el narrador con la imagen (Anexo I: 96).

Cuando se realiza el *voice-over*, el actor serbio entra unos segundos más tarde que el interlocutor original cuyo volumen se baja (Popovi , Anexo I: 51). En la cadena privada Avala, el narrador serbio termina su lectura al mismo tiempo que el narrador original, o, a veces, termina uno o dos segundos antes, mientras que en los documentales de RTS incluso puede terminar un poco después si el texto contiene muchos datos o mucha información. De este modo se puede escuchar remotamente la voz del interlocutor original, aumenta la impresión de verosimilitud y el producto obtiene más credibilidad (Chaume, 2004a: 35).

En las cadenas Avala, Happy TV y RTS, el actor serbio empieza a leer el texto 1 segundo, 1,50 o 2 segundos después de la entrada del narrador o interlocutor original. Happy TV y RTS utilizan el *voice-over* para el narrador solamente cuando este se dirige a la cámara. En el caso de las cadenas españolas TVE, Cuatro y la Sexta, en las que el *voice-over* se emplea a la hora de traducir las intervenciones de los interlocutores o narradores que aparecen en pantalla, el tiempo entre el inicio de la lectura del actor español y el interlocutor de la versión original concuerda en gran medida con los casos examinados en las cadenas serbias y es de 1, 1,5 o 2 segundos (Luki , 2013: 198). Estos tiempos y las convenciones anteriormente descritas dominan en los documentales

emitidos en Avala como, por ejemplo, *Ultimate Zoo* (Animal Planet<sup>61</sup>, 2005)<sup>62</sup> o *Life on the Edge* (Manfredi Mancuso y Andi Sinkovics, 2011)<sup>63</sup>; en la cadena Happy TV en el documental *Komodo Zmajevi i Brajan* [Los dragones de Komodo y Brian] (*Komodo – Secrets of the Dragon*, BBC, 2011-2012)<sup>64</sup>; o en el cuarto episodio del documental *Vizantija: izgubljeni carstvo* [Bizancio: El imperio perdido] (*Byzantium: the Lost Empire*, Ron Johnston, 1997-), emitido en RTS Digital<sup>65</sup>, por citar algunos ejemplos.

Los documentales emitidos en las cadenas españolas como *Planeta Tierra* (*Panet Earth*, BBC, 2006) en TVE de 2009 a 2010, *Mega Construcciones* (*Extreme Engeneering*, Discovery Channel, Alan Lindgren, 2003-2011) en la Sexta, de 2009 a 2012, *Gastronomía insólita* (*Bizzare Foods*, Travel Channel, 2006-) en Cuarto en 2010, *La tierra vista desde el cielo* (*Vu du ciel*, Yann Arthus Bertrand, 2006-2011) en TVE 2<sup>66</sup> en 2009 o *Secretos del Universo* (*Through the Wormhole*, Geoffrey Sharp, Discovery Communications, 2010-), episodios emitidos en Discovery Max en 2012, muestran las mismas características (Luki, 2013: 198).

Los narradores que realizan el ajuste de los documentales suelen poseer ciertas cualidades de voz innecesariosportantes para la narración y dominan las técnicas de dicción, de sincronización y de interpretación. Las cadenas serbias les otorgan un especial interés al tono y a la intensidad del habla, que se deben ajustar a la imagen y a la lectura del narrador original. Si el tono de voz del narrador original es sereno y formal, así debe ser en la versión serbia. Se suelen elegir los actores de acuerdo con la versión original, femeninos o masculinos, según el caso (avi -Ili, Živanovi, Anexo I: 14-17, 97-99). Sin embargo hemos detectado un ejemplo en la versión serbia en el que se recurre a una voz femenina, aunque en la versión original el narrador es un

<sup>61</sup> Cuando el nombre del director o del creador del documental no está disponible, o se trata de un grupo de creadores de una productora, anotaremos solamente el dato sobre la productora o distribuidora de la serie o de la película documental.

<sup>62</sup> Emitido durante el mes de abril de 2009. Véase el periódico *Politika*, 4-10 de abril de 2009.

<sup>63</sup> Emitido el 17 de septiembre de 2009, 17h. Véase *Politika*, 12-18 de septiembre de 2009.

<sup>64</sup> Emitido en Happy TV el 10 de Febrero de 2015 a las 8:15 h. Véase *Politika*, 7-13 de febrero de 2015.

<sup>65</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=F7jdWzJ-h2M&list=PLufABQwoULD1P8d6upA0yr-bFfns5aWsj&index=62>> [Consulta: 8/3/2015]. Emitido el 29 de enero de 2012 a las 20h. Véase <<http://www.rts.rs/page/tv/sr/story/255/RTS+Digital/1029734/Vizantija%3A+Izgubljeni+carstvo+%E2%80%93+Carstvo+kome+je+ceo+svet+zavideo.html>> [Consulta: 8/3/2015].

<sup>66</sup> <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-tierra-vista-desde-el-cielo/documental-tierra-vista-desde-el-cielo-biodiversidad/374426/>> [Última consulta: 06/03/2015]

hombre. Es el caso del anteriormente citado documental *Life on the Edge*, emitido por la cadena privada Avala. Aunque su timbre de voz no concuerda con el narrador original, la actriz de doblaje serbia consigue mantener la intensidad y el dramatismo de la versión original.

En la televisión B92 y RTS, el ajuste temporal en el caso del doblaje en *off* no tiene que ser estricto, dado que la pista sonora que contiene la voz del narrador original se cancela por completo. Es mucho más importante ajustar la voz del narrador serbio a la imagen y evitar que el enunciado exceda la duración de cada escena y respete los cambios de escena. El narrador serbio normalmente empieza a leer el texto al mismo tiempo que el narrador original, apoyándose en los códigos de tiempo y en la banda sonora original que puede escuchar mientras realiza la grabación en el estudio, según nos expone Miroslav Živanovi , responsable de la producción ajena (Anexo I, 95-97). Este hecho se refleja en el doblaje en *off* de los documentales del serial *Planeta Tierra* (*Planet Earth*, BBC, 2006) y el documental *Eyes on the Skies* (Lars Lindberg Christensen, 2009)<sup>67</sup>, emitidos en diciembre de 2009 y enero 2010 en B92 INFO, respectivamente.

En este apartado hemos presentado de modo panorámico la información relevante sobre el ajuste y la traducción de documentales realizados para las televisiones serbias a partir de las entrevistas, sobre todo a Miroslav Živanovi (Anexo I) y de la correspondencia con los profesionales serbios de 2007 a 2015. No obstante, en el capítulo 6, analizaremos detenidamente los ejemplos concretos extraídos de los documentales en DVDs y los que han sido emitidos en las cadenas Serbias, para poder contrastar los datos empíricos con lo escrito hasta ahora. El siguiente cuadro resume la información sobre la traducción de documentales presentada en este capítulo en el caso de la televisión pública y cadena B92 puesto que los documentales de estas cadenas se examinarán en el capítulo de análisis.

---

<sup>67</sup> <<http://www.eyesontheskyies.org/movie.php>> [Última consulta: 06/03/2015]

LA TRADUCCIÓN DE DOCUMENTALES	
<b>Narrador:</b> Doblaje en <i>off</i> (B92, RTS, Happy) o <i>voice-over</i> (Avala, etc.)	
<b>Los testimonios</b> de las personas que se ven en pantalla: <i>voice-over</i> (RTS, Happy, Avala) o <i>subtítulos</i> (B92)	
DOBLAJE EN <i>OFF</i>	VOICE-OVER
<p><b>Los subtítulos</b> que preceden la intervención del narrador se escriben en el guion y destacan en rojo.</p> <p><b>Los títulos</b> de los documentales se subtítulan. Se apuntan con mayúscula y resaltan con otro color.</p> <p>Se apuntan <b>los códigos de tiempo</b> de los subtítulos y las intervenciones del narrador. Su formato es el siguiente: 00:00:00 (hora/minutos/segundos)</p> <p>El actor de doblaje empieza a leer el texto al mismo tiempo que el narrador original.</p> <p>Tipos de <b>ajuste</b>: <i>isocronía</i>, y el texto ha de seguir la imagen.</p>	<p>Las intervenciones se separan entre diferentes párrafos o introducen con los guiones.</p> <p>Los títulos de los documentales se leen y apuntan con mayúscula.</p> <p>No es necesario apuntar los códigos de tiempo.</p> <p>El actor de doblaje empieza a leer entre 1 y 2 segundos después del inicio de la intervención original, y termina al mismo tiempo o un poco antes.</p> <p>Tipos de <b>ajuste</b>: <i>isocronía</i>, el texto ha de seguir la imagen, y <i>sincronía cinésica</i>.</p>
Los segmentos narrados se introducen con la palabra «Narrador» [Narrador].	

Cuadro 9. Las características del doblaje en *off* y *voice-over* en Serbia.





## Capítulo 5. Aspectos traductológicos

Este capítulo realiza un repaso de los problemas y soluciones de traducción más frecuentes que presentan los textos audiovisuales, sobre todo, en la combinación inglés-serbio, así como de los métodos, las técnicas y las estrategias que se emplean de manera más recurrente en la traducción. La estructura del capítulo, una vez más, se ha diseñado a partir de las entrevistas realizadas con los profesionales de la TAV en Serbia, como anticipamos en la introducción de esta tesis doctoral, y se ilustra puntualmente con ejemplos de películas y series emitidas en la televisión y comercializadas en el formato de DVD. El objetivo es contrastar esta información con los datos empíricos extraídos del corpus en el Capítulo 6.

Según nuestro estudio, los textos audiovisuales que se emiten en la Radio Televisión Serbia (RTS) muestran una mayor uniformidad en cuanto a la presentación formal y el pautado de los subtítulos, dado que los traductores siguen las normas establecidas en el *Las Reglas Internas de la Subtitulación de la Radio Televisión Serbia* (Anexo I, 3-7)<sup>68</sup>. Del mismo modo, el texto de los subtítulos muestra un estilo cuidado, respeta las reglas ortográficas y suele presentar las traducciones sancionadas (Luki , 2010: 215-219). De acuerdo con la opinión y la experiencia de los profesionales entrevistados, entre otros Nikola Popovi y Miroslav Živanovi (Anexo I: 51-52, 105-107), otras cadenas de televisión de mayor prestigio, como B92, Pink y Avala, también suelen ofrecer subtítulos de buena calidad, es decir, con un pautado adecuado y con traducciones canónicas, aunque a veces se observan calcos (Živanovi , Stojanovi , Anexo I: 100-101, 1006-107). Esta opinión se opone a la de otros profesionales sobre las traducciones de textos audiovisuales en los canales por cable o algunas de las ediciones en DVD, donde a menudo aparecen subtítulos difíciles de leer a causa de un

<sup>68</sup> A continuación: *Las Reglas Internas de la Subtitulación de RTS*

pautado o de una segmentación inadecuados, y donde abundan los errores ortográficos y/o traductológicos (Cvetkovi , Popovi , Kova evi , Stojanovi , Anexo I: 20, 39, 41, 51, 105, 107).

### 5.1. Estrategias empleadas en la traducción al serbio.

#### Aspectos gramaticales.

Las normas gramaticales de la lengua serbia (véase Stanoj i y Popovi , *Gramatika srpskoga jezika* [Gramática de la lengua serbia], 2000) su sintaxis y su ortografía (véase Pešikan et al., *Pravopis srpskoga jezika* [Ortografía de la lengua serbia], 2010) condicionan tanto el grado de normalización de la lengua de las traducciones audiovisuales, como sus registros lingüísticos. (Cvetkovi , Živanovi , B. Kova evi , Anexo I: 33, 93, 119; Luki , 2010: 213). De acuerdo con las convenciones que determinan el modelo lingüístico de las grandes emisoras de Serbia, los subtítulos se segmentan según las unidades gramaticales, de modo que se procura no fraccionar un sintagma nominal (por ejemplo: no separar el sustantivo del adjetivo que lo determina) o verbal (el verbo auxiliar del verbo principal, o el verbo de su complemento), y no separar una preposición de su sustantivo (Cvetkovi , Anexo I: 30, 31). Tanto Nebojša Cvetkovi y Nikola Popovi de la Televisión RTS, como los traductores Predrag Kova evi y Bojana Kov evi , explican que, el sujeto y su predicado deben permanecer unidos en el mismo subtítulo, y que es importante mantener el sustantivo o el verbo y sus complementos en la misma línea del subtítulo, siempre y cuando las limitaciones del medio lo permitan (Anexo I: 3, 4, 30, 45, 59, 119).

Distintos especialistas académicos de la TAV aconsejan la segmentación de los subtítulos según las unidades sintácticas (Ivarsson, 1992; Chaume, 2004a: 106; Díaz Cintas y Remael, 2007: 87), lo que demuestra que el subtitulado en Serbia en este caso no se aleja de las convenciones propuestas por estos investigadores. El capítulo 4.1. de este trabajo contiene información más detallada sobre la segmentación de subtítulos en Serbia, que, en este apartado, nos sirve para presentar la relación entre las normas gramaticales del idioma serbio y los aspectos lingüísticos del subtitulado.

El texto de los subtítulos en serbio sigue las normas de la ortografía, siempre y cuando éstas no contradigan las posibilidades técnicas del subtitulado (Cvetkovi et al., Anexo I: 5-6; Luki , 2010: 216). Así que, los números simples hay que escribirlos con letras (Cvetkovi , Anexo I: 33) y, aunque la ortografía no lo permite, en los casos de los números compuestos de muchas cifras se recomienda escribirlos la mitad con números y la mitad con letras (150 millones) para que el espectador pueda comprender el texto de forma rápida (Luki , 2009: 233). Esta convención de escribir los números simples con letra concuerda con las convenciones de subtitulado que predominan en Europa según Ivarsson (1992: 109-126).

*Las Reglas Internas de la Subtitulación de RTS*<sup>69</sup> (Anexo I: 3-7) exponen unas pautas, que hay que seguir a la hora de subtitular, cuyo objetivo es acercar la ortografía del texto subtitulado a las reglas ortográficas que propone la gramática de la lengua serbia. El uso excesivo de los signos de puntuación y su multiplicación gratuita no son recomendables, al igual que la combinación de los signos de exclamación e interrogación, p.ej. «?!». En la lengua serbia a diferencia del español, según las reglas de puntuación, se utiliza solamente un signo de interrogación o de exclamación al final de la frase (Pešikan et al., 2010: 98-143). Hay que evitar el uso indiscriminado de estos signos y emplearlos en los sitios apropiados para expresar un tono exclamativo o interrogativo.

De modo similar, Ivarsson (1992: 109-126), que sintetiza las convenciones ortotipográficas del subtitulado en Europa, se aconseja el uso de las interrogaciones o exclamaciones solamente cuando los personajes realmente las utilicen (Chaume, 2004a: 102). Los traductores del libro de estilo de la televisión pública serbia también critican el empleo abundante de palabras exclamativas y el uso inapropiado de puntos suspensivos. Estos últimos solamente han de marcar un pensamiento interrumpido o la duda que expresan los personajes, pero no deberían figurar al final de un subtítulo inacabado (Cvetkovi et al., Anexo I: 6).

Todo el contenido lingüístico, oral o escrito, que requiere la atención del espectador, como las canciones, las cartas que aparecen en la pantalla o los diferentes títulos suelen

---

<sup>69</sup> Radio Televisión Serbia

figurar en los subtítulos (Luki , 2010: 215, 216; véase Chaume, 2004a: 285-286). Es muy importante que el traductor consiga transmitir el valor comunicativo de los diálogos y conseguir la intencionalidad de los enunciados originales (Živanovi , Stojanovi , Anexo I: 94, 111). Por otro lado, siguiendo las indicaciones de los traductores de RTS (Cvetkovi et al., Anexo I: 5), tampoco es necesario que el subtítulo contenga todas las expresiones que sirven para llenar el texto de teatralidad o que infunden una fuerza adicional narrativa a los diálogos, ya que todo esto se puede intuir a través de la imagen o la entonación de los enunciados originales. Por las mismas razones, sobran las repeticiones de los enunciados o palabras, sobre todo, de los tacos que son fáciles de reconocer por su uso continuo en películas norteamericanas (Cvetkovi , B. Kova evi , 32, 119-120).

Una estrategia habitual y universal a la que se recurre durante la subtitulación es **la síntesis de la información**, que se logra mediante el uso de tiempos verbales más cortos; sustituyendo nombres por pronombres; suprimiendo vocativos, lenguaje fático, apelativos, etc. (Mayoral Asensio, 2001: 32-33). Como ya ha sido mencionado en el apartado 4.1.3., en términos generales, las oraciones en inglés son más cortas que en serbio, lo que aumenta la necesidad de sintetizar los diálogos a la hora de verter el contenido hablado a los subtítulos (Luki , 2010: 216-217). Según Moroslav Živanovi de la televisión B92 y Nebojša Cvetkovi de RTS, los traductores de las películas de televisión, que se encargan de la síntesis de la información y el pautado de los diálogos, emplean muy a menudo las técnicas de **compresión**, **reformulación** o **elisión** de los elementos del texto (Anexo I: 31, 94).

Por otro lado, la traductora Bojana Kova evi afirma que los traductores de las ediciones en DVD normalmente trabajan con *Spotting Dialog Lists* o con plantillas (*templates*) que incluyen los diálogos que ya están sintetizados (Anexo I: 117-118). No obstante, sigue siendo necesaria una nueva reestructuración o reformulación de las oraciones traducidas (*reformulation*) o compresión del texto traducido, porque las traducciones suelen ser más largas que el texto que cabe en el espacio del que disponen (Anexo I: 118-119).

La *compresión* se basa en «la formulación lingüística más corta que el original»; y la *elisión* «cuando no se formulan los elementos presentes en el texto original» (García

Luque, 2005: 29-31). La elisión, sobre todo, comprende la omisión de los marcadores discursivos, teniendo presente que, a veces, su intervención puede ser importante para la comprensión correcta del mensaje (Díaz Cintas y Remael, 2007: 160). La finalidad de estas técnicas es expresar el mismo contenido del enunciado original, pero utilizando un orden diferente de palabras o estructuras gramaticales para abreviar el enunciado y hacer que se corresponda con el registro estándar (Cvetkovi , Anexo I: 31-36).

Díaz Cintas y Remael (2007: 151-165) enumeran varias técnicas que se usan para comprimir el texto o reformularlo mediante las estructuras sintácticas del idioma meta. Dichas técnicas se dividen entre las que utilizan expresiones o palabras y las que implican el uso de oraciones enteras. El primer grupo consta de:

- La simplificación de perífrasis verbales;
- El uso de los sinónimos o las expresiones equivalentes que ocupan menos espacio, aunque los autores recuerdan que hay que tener en cuenta que «synonyms are almost always near-synonyms» (Díaz Cintas y Remael, 2007: 151);
- El uso de los tiempos simples en vez de los compuestos;
- El cambio de las clases de palabras;
- El uso de las formas verbales contraídas, etc.

En el segundo grupo cabe mencionar:

- El cambio de oraciones negativas a oraciones afirmativas con el mismo significado;
- El cambio de preguntas indirectas a preguntas directas o de estilo directo a estilo indirecto;
- La simplificación de las expresiones y verbos modales, aunque este procedimiento puede dar como resultado una expresión menos formal o modificar su intencionalidad;
- El cambio del sujeto;
- La manipulación del tema (*theme*, la información conocida), y rema (*rheme*, nueva información);

- La transformación de oraciones largas en oraciones simples, o de pasivas en activas y viceversa;
- El uso de los deícticos;
- La unión de dos o más frases en una, etc.

Mayoral Asensio (2001: 32) recuerda que el subtitulado, al recurrir a la síntesis de la información más redundante para poder expresar el contenido oral de los diálogos en un período de tiempo reducido, se enfrenta con críticas que generalmente rechazan este tipo de soluciones apoyándose en «una supuesta obligación de *fidelidad* al original, pero también debido a que una parte apreciable de los espectadores de versiones subtituladas es capaz de apreciar la desaparición de significados por sus conocimientos de la lengua original y estar oyendo la versión hablada». Sin embargo, creo que esta desventaja con la que se enfrenta el subtitulado a veces puede utilizarse a su favor. Tomemos como ejemplo el público serbio de hoy en día, acostumbrado a las películas anglosajonas y con un dominio suficiente del inglés (Stojanovi , Anexo I: 110), que puede reconocer algunas expresiones fáticas o marcadores de discurso. Esta situación permite que los subtituladores ahorren algo de espacio en pantalla y lo reserven para el contenido más relevante. No obstante, siempre existe el peligro de que la crítica, que desconoce las restricciones con las que se enfrenta el subtitulador, perciba este tipo de omisiones como un desliz en la traducción, fenómeno que Díaz Cintas (2001) bautizó con el término *traducción vulnerable*.

Es necesario subrayar que no todas estas técnicas se aplican con la misma frecuencia a los textos traducidos al serbio. Las técnicas más corrientes a las que se recurre a la hora de sintetizar la traducción al serbio son:

1. Uso de la forma afirmativa para la pregunta, que es más corta que la interrogativa, y cuya entonación interrogativa se señala mediante un signo de interrogación (Pešikan et al., 2010: 136). Por ejemplo, la pregunta «Can I go?» se puede traducir mediante una oración afirmativa con un interrogante: «Smem da idem? / Mogu da idem?» [¿Puedo irme?]. La forma estándar de formular una pregunta en serbio sería mediante la expresión interrogativa «da li», pero la

estructura sería más larga, aunque empleando un registro ligeramente más formal: «Da li smem da idem?» [¿Puedo retirarme?]. Otra posibilidad es una traducción más literal, que constituye una expresión muy habitual: «Mogu li da idem?» [¿Puedo irme?]. En la traducción al español es difícil apreciar la diferencia entre las expresiones: «Smem da idem?» y «Mogu (li) da idem?», puesto que en español la estructura sintáctica afirmativa e interrogativa coinciden.

2. Distribución de los componentes de la oración de distinta manera que en la V.O. para conseguir una estructura sintáctica propia del lenguaje serbio o hacer que el enunciado sea más corto. Por ejemplo, en la oración «Kids, stop talking *this instant!*», el complemento circunstancial de tiempo «*this instant*» (significado según el *Larousse Gran Diccionario*, 2005: ahora mismo) se traduce mediante el adverbio de tiempo «*odmah*<sup>70</sup>» [ya, en seguida], que, para conseguir la misma entonación, se antepone al verbo según la norma sintáctica de la lengua serbia (Stanoj i et al., 2000: 387): «Deco da ste *odmah* u utali!» [Niños, que os calléis ya]<sup>71</sup>.

3. Elisión de las repeticiones de nombres propios y vocativos, las interjecciones que se reiteran o cuyo significado se puede intuir (Živanovi , B. Kova evi , Anexo I: 94, 119), y, en el caso de la Radio Televisión Serbia, se omiten los tacos que, a juicio del traductor, no tienen ningún propósito en el texto, o están repetidos (Cvetkovi et al., avi -Ili , Anexo I: 6, 17, 32; Luki : 2009: 238).

4. Uso frecuente de deícticos.

5. Conversión de frases largas en expresiones más concisas. Como se aprecia en el caso de una posible traducción de la frase «It's good to see you again», que, en vez de traducirse literalmente por «Drago mi je da te vidim.» [Me alegro de verte], se puede transformar en una expresión más corta con el mismo sentido pragmático,

<sup>70</sup> «Immediately, at once» en *Serbian-English Dictionary* (Benson, 1997).

<sup>71</sup> El ejemplo ha sido prestado de *Gramatika srpskoga jezika* [La Gramática de la Lengua Serbia] (Stanoj i , et al., 2000: 387).



aunque, a mi ver, menos frecuente: «Radujem ti se.» o «Drago mi je.» [Me alegro]. Una expresión corriente como, por ejemplo, «Could you please buy that book for me?», se puede traducir literalmente «Molim Vas, kupite mi tu knjigu.» [Por favor, cómpreme ese libro.], o a través de una expresión en la que se usa el imperativo «Kupite mi tu knjigu.» [Cómpreme ese libro], que, al emplear la forma de «Usted», no suena como una orden informal (Stanoj i , 2000: 395).

Todas estas recomendaciones sobre el uso de la lengua serbia, así como las diferentes técnicas de traducción enunciadas y aconsejadas por los profesionales para solventar los problemas ocasionados por los aspectos lingüísticos propios de la lengua origen y la lengua meta, se utilizarán en este trabajo como hipótesis de aquellos fenómenos que esperamos encontrar en nuestro corpus. Por tanto, tras el análisis del corpus estaremos en disposición de validar o refutar dichas hipótesis extraídas de las diferentes entrevistas con profesionales, de determinados libros de estilo o de las recomendaciones lingüísticas de las cadenas de TV.

## 5.2. La traducción de juegos de palabras y modismos

Como afirman los traductores entrevistados, los juegos de palabras y trabalenguas son un verdadero reto de traducción, y su traducción debe provocar el mismo o parecido efecto que la versión original ( avi -Ili , Cvetkovi , Živanovi , Stojanovi , Anexo I: 12, 31, 94, 111; Luki , 2010: 217-219). Este tipo de trasvases da lugar a numerosas complicaciones, y en ellos el traductor ha de tomar una decisión sobre cuál es el componente más importante para la intencionalidad del texto: la forma o el significado de la frase (Stojanovi , Anexo I: 109).

Dado que este trabajo especialmente gira alrededor de la traducción para la subtitulación, en el presente apartado nos basaremos en el estudio realizado por Díaz Cintas (2002: 13-29) sobre el subtitulado de expresiones idiomáticas. En el trabajo citado se utiliza el término *expresión idiomática*, que corresponde al término inglés «idiom», para referirse a cada «unidad fija, compuesta de varias palabras, cuyo

significado no es transparente a simple vista y en la que la metáfora tiende a jugar un papel importante» (Díaz Cintas, 2002: 13-14). El significado de este tipo de unidades lingüísticas no se puede obtener al sumar el significado de sus componentes (Díaz Cintas, 2002: 13-14). Eso es lo primero que el traductor profesional reconoce, antes de optar por una de las estrategias de traducción y enfrentarse a la síntesis de la información necesaria en la subtitulación. En el caso del doblaje, hay que considerar la isocronía y el ajuste labial necesario.

Las siguientes técnicas ofrecidas por Gottlieb (1997: 265), y utilizadas como punto de partida por Díaz Cintas (2002), muestran distintas maneras de traducir expresiones idiomáticas, incluidos los modismos o juegos de palabras:

1. Congruencia en la traducción se utiliza una expresión idiomática idéntica a la del TO.
2. Equivalencia la expresión idiomática del TM es similar a la del TO.
3. Correspondencia la expresión idiomática del TM es distinta a la del TO.
4. Reducción una palabra resume lo dicho mediante una expresión idiomática en el TO.
5. Paráfrasis una frase resume lo dicho mediante una expresión idiomática en el TO.
6. Expansión un circunloquio expone lo dicho mediante una expresión idiomática en el TO.
7. Omisión se omite o elide la expresión idiomática del TO.
8. Compensación se introduce una expresión idiomática inexistente en el TO, posiblemente para compensar previas omisiones. De este modo el registro del texto en su conjunto se equilibra (Díaz Cintas, 2002: 21).

Los puntos 4, 5 y 6 se pueden unir bajo una misma técnica que como resultado tiene el uso de una expresión no idiomática en el texto meta cuando el TO se sirve de una expresión idiomática. De este modo podemos basar nuestro futuro análisis en seis posibles técnicas a las que un traductor puede recurrir a la hora de traducir modismos, juegos de palabras o estructuras similares.

Las dificultades surgen cuando el idioma meta no dispone de una expresión equivalente, en la forma y en el contenido, a la del texto origen, o cuando los modismos

se adaptan al contexto de la película y aportan un contenido humorístico que también se debe traducir (se trata de los *twisted idioms* según la nomenclatura propuesta por Whitman, 2001:148). Es decir, cuando el código lingüístico interacciona con otros códigos, en este caso con el código iconográfico. Es entonces cuando el traductor debe decidirse entre el significado de la expresión y el uso o la función de las unidades que la componen. El uso de las técnicas descritas por parte de los traductores serbios se cotejará con las soluciones encontradas en nuestro corpus en el capítulo 6.

### 5.3. La traducción de las películas multilingües

Aunque recientemente ha aumentado el número de estudios que explican y describen los problemas de la traducción del multilingüismo en productos audiovisuales, la creciente producción de películas políglotas reclama estudios más sistemáticos que analicen varios aspectos de este fenómeno (Sanz Ortega, 2009: 5-6). La cuestión del multilingüismo en los textos audiovisuales se ha tratado desde diferentes ángulos en los estudios llevados a cabo por parte de Rodríguez Espinosa (2001b), Heiss (2004), Wahl (2005), Bartoll (2006), Chiaro (2007), Corrius (2008), Sanz Ortega (2009), Martínez Sierra et al. (2010), Díaz Cintas (2011) y de Higes Andino (2014), entre otros. En el cuarto congreso *Media for All*, celebrado en Londres, en 2011, varios investigadores contribuyeron con sus trabajos a indagar en el fenómeno del multilingüismo en el caso del doblaje y el subtitulado. Además, en 2012, la Université de Montpellier fue la anfitriona del congreso *The Translation and Reception of Multilingual Films*, dedicado exclusivamente al tema de la traducción de películas multilingües.

El nuevo género, al que se adscriben ahora los films bilingües y multilingües, suele denominarse *polyglot film* (Wahl, 2005). Recordemos, por ejemplo, la película *Inglorious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009). Wahl (2005) recalca la importancia del uso de diferentes idiomas en la caracterización de los personajes y en la comprensión de unas situaciones complejas que rodean a los personajes de las películas políglotas. El autor considera que este es un nuevo género, que está cobrando auge desde los años 90, y lo define de la siguiente manera:

The polyglot film (...) is *naturalistic*: languages are used in the way they would be used in reality. They define geographical or political borders, “visualize” the different social, personal or cultural levels of the characters and enrich their aura in conjunction with the voice. (Wahl, 2005:3)

En el grupo de las películas políglotas, Wahl sitúa los films en los que el idioma, como sistema semiótico, no funciona como un simple vehículo que expresa el contenido de la película sino que también forma parte del mensaje. El autor da como ejemplos varias películas entre los años 1930 y 1990, que suelen calificarse bajo la etiqueta de *cine de autor*, y que narran tanto las historias relacionadas con la inmigración, como con la coexistencia de varias culturas en el mismo espacio. Los films en los que la trama se desplaza de un país a otro y, en consecuencia, el idioma que se habla cambia de forma natural, también forman parte de este género.

Un buen ejemplo de este tipo de cine, que más adelante utilizaremos en nuestro análisis (véase 6.3.7.), es la película *Babel* del director Alejandro González Iñárritu (2006) en la que los personajes hablan en hasta siete lenguas. La alternancia español-inglés en el habla de la cuidadora Amelia y en sus diálogos con los niños del matrimonio americano, protagonizado por Brad Pitt y Cate Blanchett, es uno de los ejemplos más claros del poder que tienen los idiomas a la hora de retratar el entorno social, que en este caso comprende la realidad de los inmigrantes que trabajan para las familias norteamericanas de clase media-alta. La mayoría de estas cintas, según Wahl, «aren’t classical genre movies, rather hybrid constructions, difficult to interpret, impossible to compare» (Wahl, 2005: 2). Por esta razón, el autor los trata como un nuevo género. En los últimos años, hasta las películas realizadas con la intención de ser un gran éxito de taquilla como *The Rite* (Mikael Håfström, 2006) o *X-Men: First Class* (Matthew Vaughn, 2011) siguen la tendencia de emplear los idiomas de forma natural tal y como los utilizan los habitantes de los lugares en los que no se habla inglés.

En este trabajo, se describirán las estrategias de la traducción para la subtitulación de películas y para el doblaje de dibujos animados, destinados primordialmente al público infantil, en los que se habla en más de una lengua y que se emiten por televisión o están en DVD. Además de tratar la traducción al serbio de las películas políglotas

según la nomenclatura de Wahl, nos acercaremos también a la traducción de los films en inglés en los que se utilizan otros idiomas de forma esporádica. En estos casos, la función de las frases típicas en otros idiomas, denominada *postcarding* (Wahl, 2005: 3), sirve para insinuar un ambiente extranjerizante cuando la película transcurre en varios países o cuando uno de los protagonistas ocasionalmente utiliza expresiones de su lengua materna.

Para Delabastita y Grutman (2005), los textos multilingües pueden incluir dos o más idiomas distintos, o bien varios dialectos o sociolectos. Teniendo en cuenta todos estos criterios, en este capítulo y en el 6, el objetivo será ofrecer una descripción panorámica de las maneras en las que se traducen en nuestro corpus:

- Las películas en las que dos o más idiomas se utilizan casi de forma paralela (*the polyglot film*);
- Los textos audiovisuales en los que los diálogos en un segundo idioma aparecen de vez en cuando durante la trama de la película, incluyendo las típicas frases de saludo (efecto *postcarding*), frecuentes en las películas en las que aparecen personajes de diferentes nacionalidades;
- Los films en los que se utilizan diferentes sociolectos o dialectos de un mismo idioma;
- Las irregularidades de la pronunciación, o los defectos del habla.

En el caso de las versiones dobladas de las películas animadas que se consideran multilingües, creemos necesario discutir también la incidencia en la traducción de la presencia de marcas dialectales o acentos en la versión original.

El proceso de traducción de las cintas multilingües en las empresas serbias muchas veces requiere la intervención de varios traductores. Según el coordinador de la producción ajena, Miroslav Živanovi, la cadena B92 contrata a los traductores que se ocupan del trasvase de las frases en idiomas minoritarios a través de agencias de traducción, si en su plantilla no disponen de los traductores con este perfil (Anexo I: 101). Ellos no tienen que ocuparse de la localización de diálogos, si no la dominan, sino que copian los códigos de tiempo de las listas de diálogos a un documento de texto

(Anexo I: 102). Las intervenciones en rumano de la película *Code Inconnu* (Michael Haneke, 2000), que fue emitida por RTS, las tradujo un estudiante de esta lengua, mientras que las intervenciones en uno de los idiomas africanos (*maninka*) no fueron subtitruladas porque fue imposible encontrar a un traductor. Obviamente estas intervenciones tampoco estaban traducidas al inglés en la lista de diálogos (Popovi , Anexo I: 48-49). A veces, el mismo traductor ha de pedir ayuda a otros profesionales o a personas que entiendan la lengua utilizada en algunas partes de la película ya que la empresa le encomienda la traducción de la película entera (Kova evi , Anexo I: 63).

La técnica que se sigue durante la traducción de las películas multilingües depende de la cantidad de expresiones o diálogos que aparecen en ellas. Si se trata de una frase o palabra en un segundo idioma en los films de procedencia anglosajona, según el caso, se puede acudir a la transliteración, la transcripción o la traducción de este segmento. Lo importante es que la expresión se anote en los subtítulos en serbio (Kova evi , Anexo I: 62). Si los protagonistas no entienden las intervenciones en otro idioma, su traducción no se recomienda para que el efecto en el espectador sea el mismo (Cvetkovi , Anexo I: 35). Sin embargo, en algunas cadenas, como B92 y en el caso de las ediciones en DVD, estas intervenciones se suelen traducir, aunque no hayan sido traducidas en la versión original (Živanovi , Anexo I: 101). Esta práctica se sigue a la hora de realizar la subtitulación o cuando se traducen documentales. Según afirma Miroslav Živanovi , esta cadena de televisión intenta proporcionar los trasvases de todo el contenido de la película, para que sus espectadores no sientan que se hayan perdido una parte relevante del film (Anexo I: 101-102).

En el caso de la realidad española, no se suele seguir el mismo procedimiento (Bartoll, 2006). Habría que realizar un análisis más profundo para averiguar en qué medida se puede justificar esta manera de trabajar porque, cuando se supone que el público original no entiende los diálogos en otro idioma, resultaría más verosímil no subtítularlos. Quizás, la cadena B92 considera que entre las expectativas del receptor está la de comprender la película en su totalidad, y que el público no es siempre consciente de que la falta de comunicación en algunas escenas se produce de forma intencionada.

En la Televisión Nacional (RTS) se siguen unas pautas comunes en el caso de la traducción del multilingüismo (Cvetkovi , Popovi , Anexo I: 35, 48-49). Los profesionales de la cadena subrayan dos normas que indican que:

- Si una frase es importante para el contenido de la película, hay que traducirla;
- Las películas cuya trama se desarrolla en varias lenguas se subtitulan enteras.

Según el traductor Nebojša Cvetkovi , los enunciados en otros idiomas que requieren una traducción normalmente vienen traducidos al inglés en la lista de diálogos (Anexo I: 35). Las intervenciones en varios idiomas de las películas políglotas, muchas veces productos de una coproducción, se traducen siempre. Lo mismo ocurre con cualquier contenido importante en un idioma secundario. La película *Joyeux Noël* (Christian Carion, 2005) (*Feliz Navidad*), que relata una historia muy particular enclavada en la Primera Guerra Mundial, y en la que se habla en inglés, francés y alemán, fue íntegramente subtitulada por parte de esta cadena (Popovi , Anexo I: 48).

Normalmente las intervenciones en otros idiomas figuran en las listas de diálogos en la lengua en cuestión o en inglés, aunque muchas veces los traductores tienen que escuchar las intervenciones y traducirlas sin la ayuda de la lista de diálogos, afirma Miroslav Živanovi , quien se encarga de la producción ajena de B92 (Anexo I: 102). Las películas en turco, albanés, griego, algunas telenovelas sudamericanas, e incluso unas pocas series españolas llegan a las cadenas serbias con las listas de diálogos en inglés (P. Kova evi , Anexo I: 63). Los traductores afirman que es difícil traducirlas, por la falta de algunas intervenciones, y porque su localización se ve obstaculizada por el hecho de que los traductores no entienden la lengua de la serie. En estas situaciones, es necesario colaborar con traductores o filólogos que dominen el idioma de la V.O. (Anexo I: 26, 27, 63). El caso de la traducción al español de algunas películas de Kusturica, director serbio, que se han realizado a partir de las listas de diálogos en inglés, es similar a los anteriormente mencionados (Lazi , 2013: 189).

Bartoll (2006) examina varios ejemplos de traducción del multilingüismo en distintos países europeos, y recomienda unas técnicas de traducción para los fragmentos

multilingües, para los dialectos y para los sociolectos, inspirándose en las técnicas utilizadas en los subtítulos para las personas con discapacidades auditivas (SPS). En primer lugar, se localizan los fragmentos en los que aparece un segundo idioma. El autor recomienda la traducción de aquellas intervenciones que el público de la versión original es capaz de entender (por ejemplo, español en una película catalana presentada para el público catalán) y de las que están subtituladas en la versión original. Para los enunciados que el público de la versión original no entiende, se ofrecen otras técnicas: omitir su traducción, utilizar la letra cursiva, transcribir el texto original o traducirlo, según el caso. Se proponen más opciones: el uso de paréntesis para citar el nombre del idioma que se emplea, o diferentes colores para las palabras o expresiones cortas en un segundo idioma, cuya traducción no está prevista.

En lo que concierne al doblaje al serbio, los dibujos animados en los que aparecen personajes de diferentes países que hablan distintos idiomas, también se doblan en su totalidad con diferentes acentos (Anexo I: 64). No obstante, para resaltar el cambio entre los idiomas, algunos traductores prefieren no traducir las expresiones en un segundo idioma que consideran fácilmente reconocibles por parte de los espectadores de las películas animadas (Anexo I: 63).

A continuación, basándonos en los testimonios de los profesionales, el material revisado de películas televisivas y las ediciones en DVD, que servirá de ilustración, y en la experiencia telespectadora de quien esto escribe, describiremos las peculiaridades de la traducción del multilingüismo en el caso del subtítulo y el doblaje, que como en el resto de casos, se validará o no en el análisis de datos del capítulo 6.

### 5.3.1. La subtitulación de las películas multilingües

Muchas de las películas políglotas en las que se alternan varios idiomas durante toda la cinta están subtituladas con el mismo tipo de fuente, como la versión en DVD con subtítulos en español del film *Der Himmel über Berlin* (Wim Wenders, 1987) (Bartoll, 2006: 1-3). Quizás las distribuidoras de las ediciones subtituladas confían en que los espectadores se darán cuenta por sí mismos del cambio de idioma al escuchar los diálogos y creen que la lectura de los subtítulos será más rápida si sus fuentes son



siempre iguales. Además, es muy probable que las distribuidoras prefieran una comprensión rápida del mensaje del texto a la percepción de los cambios de idiomas en las películas políglotas y lo que estos cambios representan.

Cuando los idiomas pertenecen a diferentes familias y se distinguen con facilidad, el uso del procedimiento descrito es comprensible. No obstante, cuando las lenguas o dialectos son más cercanos, como es el caso del español y el catalán o la lengua eslovena y serbia, cuyo contraste es difícil de percibir si el público es ajeno a esos territorios, una buena solución podría ser el uso de la cursiva o de un tipo diferente de letra. Bartoll (2006: 1-3) sugiere la diferenciación de todos los idiomas secundarios del film mediante la cursiva. En el mismo artículo, el autor describe los casos en los que se omite la traducción de las frases con rasgos de un determinado dialecto o sociolecto, aunque estos se hayan transcrito en la versión original. A continuación, propone el uso de los paréntesis para marcar un sociolecto u otra variedad de la lengua (Bartoll, 2006: 3-4).

En las cadenas de televisión en Serbia, las intervenciones en otros idiomas se subtitulan y, en algunos casos, al mismo tiempo se pueden ver los subtítulos de la versión original por debajo de los subtítulos en serbio. Gracias a estos subtítulos los espectadores se pueden percatar del cambio de idiomas que se produce. Sin embargo, tantos subtítulos en la pantalla distraen al espectador y pueden dificultar la lectura del texto. En la versión serbia en DVD<sup>72</sup> de *Millions* (Danny Boyle, 2004), entre el minuto 21'10'' y 21'47'', el protagonista de la película, el niño Damian, imagina que está hablando con San Nicolás, quien le responde en latín. Sus frases están subtituladas en inglés, y por encima de estos subtítulos salen los subtítulos en serbio.

En la película de producción francesa *Cash* (Éric Besnard, 2012), emitida en RTS<sup>73</sup> bajo el título *Keš* [Cash/Efectivo], aparecen a menudo diálogos en inglés de corta duración, que se subtitulan con el mismo tipo de fuente que el resto de diálogos en francés. En las cadenas de la televisión por cable se emplea la misma estrategia. Por ejemplo, los diálogos en francés en la película *Hereafter* (Clint Eastwood, 2010) (en

<sup>72</sup> La distribuidora de esta edición en DVD es Prooptiki (2006).

<sup>73</sup> El film *Keš* fue emitido en RTS 1, el 1 de abril de 2012, 21:15 – 23:10.

Vid. <<http://www.rts.rs/page/rts/ci/rts+predstavljaj/Filmski+program/search.html?searchText=Cash>>, [Consulta: 30/07/12]

serbio *Drugi život*<sup>74</sup> [Otra vida]) cuyo idioma principal es el inglés, se subtitularon de la misma manera que el resto del texto sin cambiar la fuente.

En el caso de *Spanglish* (James L. Brooks, 2004)<sup>75</sup> (serbio: *Spengliš*), que representa un caso paradigmático de películas políglotas y que dibuja de forma divertida, pero realista, el uso del español y el inglés por parte de los inmigrantes mexicanos (Flor y su hija Cristina), se siguen los objetivos de la V.O. de modo que el espectador serbio tiene acceso únicamente a la traducción de los diálogos en inglés. Las conversaciones que la protagonista Flor (Paz Vega), la asistenta del hogar de una familia norteamericana de Los Ángeles, mantiene en español con su hija Cristina se subtitulan solamente si son importantes para el desarrollo de la trama, al igual que en la V.O. Mediante esta estrategia, en la versión original se intenta recrear en el espectador la misma impotencia que la que sufren los personajes al no entenderse unos a otros (Sanz Ortega, 2009: 31).

Para facilitar la comunicación entre todos, se acude a un narrador, en este caso Cristina, que hablando con su madre utiliza el español, y en otras circunstancias habla en un inglés fluido, prácticamente nativo. La presencia del intérprete representado por Cristina, que trata de conseguir que su madre se comuniqué con los miembros de la familia a la que asiste, pone el énfasis en la coexistencia de dos idiomas (véase Agost, 2000). Cuando Cristina interviene y traduce lo que dice Flor, en la versión serbia, sus intervenciones se subtitulan, pero no las de su madre. De mismo modo, cuando John (Adam Sandler) habla con Flor con ayuda de Cristina, se subtitulan solamente los enunciados que él pronuncia en inglés.

La versión española de este film, sorprendentemente, acude también a la subtitulación, y reserva el doblaje al español mexicano para la narración de Cristina. La omisión de los subtítulos durante su intervención como intérprete destaca su papel de intermediaria entre su madre y la familia estadounidense, y contribuye al realismo de la

<sup>74</sup> El film *Drugi Život* fue emitido en HBO, el 7 de enero de 2013, 10:10 – 12:20. Vid. <[http://port.rs/drugi\\_zivot\\_hereafter/pls/fi/films.film\\_page?i\\_perf\\_id=603033041&i\\_topic\\_id=1](http://port.rs/drugi_zivot_hereafter/pls/fi/films.film_page?i_perf_id=603033041&i_topic_id=1)> [Consulta: 23/02/2013]

<sup>75</sup> El film *Spengliš* fue emitido en HBO Comedy el 7 de enero de 2013, 11:45 – 13:55, y 24 de febrero de 2013, 8:45. Vid. <[http://www.port.rs/spenglis\\_spanglish/pls/fi/films.film\\_page?i\\_topic\\_id=2&i\\_film\\_id=70699&i\\_city\\_id=-1&i\\_county\\_id=-1](http://www.port.rs/spenglis_spanglish/pls/fi/films.film_page?i_topic_id=2&i_film_id=70699&i_city_id=-1&i_county_id=-1)> [Consulta: 23/02/2013]

película (Sanz Ortega, 2009: 31, 57). La subtítulos se eligió, probablemente, para satisfacer la voluntad del cliente (Columbia Pictures Corporation) y mantener la intencionalidad y el espíritu del film (Sanz Ortega, 2009: 32).

Dada la similitud entre el serbio y croata, resulta interesante mencionar la técnica de traducir el multilingüismo utilizada en el caso de la televisión pública HRT en Croacia. Esta cadena recurre a los paréntesis para traducir las frases pronunciadas en otro idioma en películas en las que principalmente se habla en inglés. Los diálogos en francés en la película británica y estadounidense *A Good Year* (Ridley Scott, 2006) (en serbio *Dobra godina* [Un buen año]),<sup>76</sup> en la que el protagonista (Russell Crowe) viaja a Francia para resolver un problema de una herencia, siempre se escriben entre paréntesis.

Un asunto muy comentado por parte de los profesionales entrevistados para el presente trabajo es cómo subtítular las irregularidades en la pronunciación o habla incorrecta de los personajes. Aunque ésta no es la norma en cuanto a los subtítulos en español, la versión subtitulada al español del film *Life of Brian* (Terry Jones, 1979), producida por los Monty Python, simula las irregularidades en la pronunciación de los personajes, de modo que la «w», que Pilatos pronuncia en vez de la «r», se convierte en «d». No obstante estos cambios no se marcan mediante otro tipo de fuente (Bartoll, 2006: 4). Algo muy similar ocurre en la versión de la película en serbio *Žitije Brajanovo* [La Vida de Brian]<sup>77</sup>, en la que, utilizando la misma fuente, se reproducen los defectos del habla de Pilatos, que pronuncia la «v» en vez de la «r» (aunque el defecto de la pronunciación de la «r» en los hablantes de serbio suele manifestarse mediante el uso de la «l» en su lugar), y el tartamudeo de uno de los personajes se ilustra repitiendo algunas letras. Este es un buen ejemplo para ilustrar cómo la cursiva sería útil para señalar las partes del texto en las que aparecen faltas de ortografía (Bartoll, 2006: 4).

Varios profesionales serbios señalan que la transmisión de errores gramaticales o de pronunciación de un texto oral a un texto escrito presenta problemas de diferente índole. En primer lugar, se crea la dificultad de producir los mismos efectos en el idioma meta

<sup>76</sup> El film ha sido emitido en HRT 2 el 7 de enero de 2013, 20:00 – 21:55. Vid.

<<http://www.mojtv.net/tv-program/2013-01-07/ponedjeljak.aspx>> [Consulta: 23/02/2013]

<sup>77</sup> El film *Žitije Brajanovo* fue emitido en B92, el 24 de julio de 2007. Vid. <[http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav\\_category=268&yyyy=2007&mm=07&dd=24&nav\\_id=256619](http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=268&yyyy=2007&mm=07&dd=24&nav_id=256619)> [Consulta: 30/07/12]

de forma escrita, y por otro lado se plantea la pregunta de si es lícito subtítular con faltas de ortografía (Cvetkovi , Popovi , Anexo I: 33, 46). En la Radio Televisión Serbia, a los traductores se les enseña a no crear subtítulos con errores de tipo ortográfico o gramatical, aunque estos existan en el discurso original (Cvetkovi , Anexo I: 33). Esta decisión obedece al papel tan importante que la televisión pública otorga al subtitulado para la protección del idioma autóctono (Luki , 2010: 219). La misma cadena aconseja mostrar la diferencia que se produce al emplear distintos estilos o dialectos presentes en la versión original, pero no a costa de la violación de las normas gramaticales, y propone el uso de comillas para señalar las palabras tergiversadas o las que están deliberadamente mal escritas (Luki , 2009: 233; Anexo I: 7, 33). Sin embargo, en el caso de la película *Spanglish*, emitida en HBO, los errores que comete la protagonista, Flor, mientras aprende inglés no se destacan en el subtitulado.

Las versiones dobladas de las películas frecuentemente nivelan las diferencias lingüísticas o dialectales. Tanto Wahl (2005) como Heiss (2004) critican el uso de un idioma universal y la anulación de las diferencias dialectales (*flattening*), que son esenciales para comprender el poso multicultural de las películas políglotas. Heiss (2004:8) aconseja el uso de los subtítulos junto con el doblaje o incluso el *voice-over* para demostrar la compleja diversidad lingüística en algunas películas, mientras que Wahl insiste en la subtitulación o en la omisión de cualquier modo de traducción (2005: 3). No obstante, según la opinión de quien esto escribe, es poco probable que una película políglota sea bien recibida bien por la audiencia si no está traducida. Además, los subtítulos suelen ser una herramienta bastante eficaz en la traducción de este tipo de cine.

Podemos concluir que la subtitulación de las películas multilingües difiere entre las diferentes cadenas de televisión y las ediciones en DVD. Las pautas que se siguen a la hora de subtítular el multilingüismo o las irregularidades y los defectos del habla se pueden resumir de siguiente manera y servirán de hipótesis que refutaremos o confirmaremos en el capítulo de análisis del corpus:

- En la televisión pública RTS, en las ediciones en DVD y en la mayoría de las cadenas mayoritarias, las películas políglotas en las que varios idiomas se utilizan de forma paralela se subtitulan siempre con la misma fuente.
- La cadena B92 siempre traduce al serbio (L2)<sup>78</sup> las frases o partes de la película que se enuncian en un idioma distinto del idioma predominante del film (L3), mientras que RTS, y la mayoría de las otras cadenas, se guían por la V.O., o por lo relevante que es la frase para el contenido de la trama.
- Las frases en un segundo idioma (L3) en las películas cuya lengua mayoritaria es el inglés (L1) (u otro idioma mayoritario) se subtitulan de diferentes formas: se transcriben, transliteran, traducen, o, raramente, se omite su traducción. En algunas televisiones las palabras en L3 se marcan mediante la cursiva, y si se trata de frases enteras, los subtítulos en serbio aparecen en pantalla junto con los subtítulos en inglés de la V.O. Se posicionan por encima de los subtítulos originales o los cubren.
- Las comillas se suelen utilizar, sobre todo por parte de la televisión pública RTS, para marcar las irregularidades o los defectos del habla, no para marcar lenguas diferentes.

### 5.3.2. *El doblaje del multilingüismo*

Como ya hemos explicado, el doblaje en Serbia está reservado solamente para los dibujos animados destinados al público infantil. Los casos de multilingüismo en películas infantiles o en dibujos animados son muy escasos. El traductor de dibujos animados, Predrag Kovačević, testifica que los traductores suelen aconsejar el uso de diferentes acentos en el doblaje si en la versión original los personajes hablan con acento británico, alemán, ruso, francés u otro, porque esta estrategia suele aumentar la comicidad o ayudar a la caracterización del personaje (Anexo I: 63). Los acentos mencionados son los que más se utilizan por los actores serbios. Normalmente, los

<sup>78</sup> En los trabajos dedicados al multilingüismo el idioma principal del film se suele marcar como L1, el idioma meta L2 y un idioma distinto del idioma principal de la V. O. como L3. Vid. Corrius (2008) en de Higes Andino (2014: 214).

directores de doblaje son los que normalmente deciden si se va a recurrir a los acentos o no. Sin embargo, a veces, los mismos actores optan por utilizar distintos acentos para plasmar mejor los personajes y su procedencia (P. Kovačević, Anexo I: 63). En la serie de dibujos animados *Lucky Luke* (Hanna-Barbera Studios, Morris, 1983-91), principalmente emitida en la cadena nacional, se emplean con frecuencia acentos que marcan distintos idiomas o clases sociales (un acento exageradamente refinado, acento chino o francés, etc.) (P. Kovačević, Anexo I: 64).

Los acentos en los films doblados constituyen una parte esencial de la representación de los personajes, y hacen que la manera de locutar sus intervenciones a menudo sea más importante para la caracterización del personaje que el significado o contenido semántico de sus frases. En relación con este aspecto, Whitman (2001: 152) apunta que:

Any pronunciation color, whether it stems from a foreign language, a social or geographical dialect of the source language, an imitation of a well-known person (actor, politician, etc.), carries with it undeniable, intricate *messages*, interpreted by the original film-going audience with surprising consistency.

En algunos casos, en vez de optar por un acento o dialecto, es posible cambiar la frase para conseguir la misma reacción por parte de los espectadores (Whitman, 2001: 153). Como ejemplo, Whitman (2001: 152, 153) propone la opción de evocar el lejano Oeste mediante una de las frases típicas de ese género, en vez de intentar repetir la imitación que hizo Robin Williams de la voz de John Wayne en la película *The Birdcage* (Mike Nichols, 1996). De este modo, habría que cambiar la frase original, pero el espectador podría entender la intención expresada en el texto original con más facilidad.

En otros casos, como en el dibujo animado *Open Season* (Roger Allers, 2006) (en serbio *Sezona Lova* [Temporada de caza]), los actores deciden utilizar dialectos de los territorios serbios para reflejar las distintas pronunciaciones (Kovačević, Anexo I: 63-64). Es lo contrario de lo que, según Heiss (2004), suele ocurrir en los estudios europeos de doblaje y es realmente poco frecuente en Serbia porque muchas veces se podría considerar ofensivo hacia los hablantes de los dialectos en cuestión: «In the world of

film dubbing it may well be considered a truism that one cannot translate one dialect into another, because if this is attempted cultural anchoring will suffer and image will be belied» (Heiss, 2004: 5).

Un caso particularmente interesante del doblaje de los cortometrajes de dibujos animados es el de *Dora the Explorer* (Nickelodeon, 2000-2011) (en serbio *Dora Istražuje*<sup>79</sup>), una serie educativa dedicada a los niños pequeños de edad preescolar, cuya versión en español les proporciona la posibilidad de aprender sus primeras palabras en inglés, mientras que la versión serbia introduce palabras españolas, al igual que la versión original en inglés. La tabla que tenemos a continuación muestra cómo se tradujo la versión original de esta serie al español y serbio.

Nombre de la serie	Idioma principal	Intervenciones esporádicas de carácter educativo
V. O. <i>Dora the Explorer</i>	Inglés	Español
Versión Serbia: <i>Dora Istražuje</i> (Dora explora)	Serbio	Español
Versión Castellana: <i>Dora La Exploradora</i>	Español	Inglés

Cuadro 10: *El doblaje del multilingüismo en las series de dibujos animados: el caso de Dora the Explorer.*

Numerosos escritores de procedencia hispana y residentes en Estados Unidos han transmitido este particular entorno cultural, en el que los habitantes estadounidenses de origen hispanoamericano practican un continuo cambio de códigos lingüísticos en los dos idiomas, inglés y español, que se utilizan en la vida diaria (López Ponz, 2010: 360-361). El uso del español se suele relacionar con el ambiente familiar y el de inglés con la vida social, el ámbito laboral o el de los estudios. Las palabras que Dora, en la V.O. de esta serie animada, utiliza continuamente en español son precisamente los vocablos relativos a los miembros de la familia. El objetivo de la serie es aprender un segundo idioma y utilizar correctamente el idioma nativo, por lo que, en el proceso de traducción, su carácter educativo resulta ser de mayor importancia que la conservación de las características que apuntan a un entorno cultural en particular. Más adelante en

<sup>79</sup> Dora investiga/explora (la traducción de Nina Luki ).

nuestro trabajo (Capítulo 6), comprobaremos e ilustraremos con ejemplos de la lista de diálogos en serbio las características del doblaje de un episodio de esta serie de carácter multilingüe.

Los siguientes cuatro puntos resumen las convenciones en el caso del doblaje de los dibujos animados multilingües que se basan en los testimonios de los profesionales serbios, y destacan cuatro características importantes cuya existencia será verificada en el siguiente capítulo:

- El doblaje se utiliza exclusivamente para los dibujos animados destinados principalmente al público infantil. Los films animados y series de dibujos multilingües se doblan en su totalidad.
- Los traductores, los directores o los actores de doblaje a menudo recurren al uso de acentos para marcar el uso de distintos idiomas o dialectos en la V.O.
- El uso de los dialectos serbios para marcar los dialectos de otros idiomas no es muy frecuente.
- En el caso de las series multilingües de carácter educativo, como la famosa serie infantil *Dora la Exploradora*, las intervenciones de los interlocutores que hablan en otros idiomas (L3) distintos a la lengua mayoritaria de la serie no se traducen.

#### 5.4. La traducción de las referencias culturales

A diferencia de las teorías lingüísticas de la traducción, que se basaban en el análisis y comparación de las estructuras gramaticales de dos lenguas, en su teoría de la traducción, Nida (1964) pone énfasis en el sentido, el receptor del texto traducido y su reacción ante el texto, subrayando la importancia del concepto de comunicación. Partiendo del contexto cultural en donde se recibe el mensaje, el autor distingue entre equivalencia dinámica o funcional y equivalencia formal (Nida, 1964: 1-10). Nida y Taber defienden la existencia de varias traducciones correctas, que dependen del lector medio y del entorno cultural al que se dirigen. El proceso de traducción basado en la equivalencia dinámica se explica de siguiente manera:



En vez de forzar la estructura formal de una lengua con elementos ajenos a la misma, el buen traductor está dispuesto a hacer todos los cambios formales que sean necesarios para reproducir el mensaje de acuerdo con las formas estructurales propias de la lengua receptora. (Nida y Taber, 1986: 16-19)

Newmark (1992) introduce la noción de traducción semántica frente a la traducción comunicativa, mientras que Hatim e Mason (1997) reflexionan sobre la traducción literal y libre. Los traductólogos que se inscriben en la *teoría interpretativa de la traducción* distinguen la *equivalencia de significación* que corresponde a la lengua sin tomar en consideración el contexto, y la *equivalencia de sentido*, que contempla el habla y lo que un emisor quiere decir en un contexto concreto (Moya, 2004: 70). Los representantes de la *teoría del «skopos»* creen que hay tantas formas de traducir un TO como objetivos de traducción; enfatizan el contexto situacional y determinan diferentes estrategias de traducción. Por último, Toury afirma que «la traducción es todo lo que la cultura receptora considera traducción» (Moya, 2004: 127).

Los traductores que realizan los subtítulos y las traducciones para el doblaje en Serbia afirman que el objetivo de su traducción es conseguir el mismo propósito que tiene el enunciado original en su contexto comunicativo (Cvetkovi , Živanovi , Anexo I: 35, 36, 94, 111). El traductor Nebojša Cvetkovi (Anexo I: 35) menciona un caso sencillo: la traducción de la expresión inglesa «Check, please!», que muchos traducen literalmente creando un calco del inglés (*Ra un molim* [¡La cuenta, por favor!]), aunque, según el traductor, más propias del serbio serían las frases «Mogu li da platim?» [¿Puedo pagar?<sup>80</sup>/ ¿Qué le debo?<sup>81</sup>] o «Ho ete li da naplatite?» [¿Puede cobrar?/ ¿Me cobra?]. Lo que este profesional postula, por tanto, es una traducción más bien *dinámica* ajustada a la lengua receptora en línea con la mayoría de las teorías contemporáneas de la traducción. Las transformaciones lingüísticas o de estructura de la oración descritas en el apartado 5.1., encajan en estos cambios formales que aplican los traductores para conseguir expresiones propias de su idioma, pero sin alterar el significado del mensaje original.

Toury (1995), en su estudio *In Search of a Theory of Translation*, habla de dos tipos de traductores. Unos se adhieren a las normas que sigue el sistema cultural meta,

---

<sup>80</sup> Traducción literal

<sup>81</sup> Traducción libre

produciendo una traducción *acceptable*, y otros a las normas del texto original, proporcionando una traducción *adecuada* (Toury, 1995: 55). En los estudios que se basan en la descripción de textos traducidos, a menudo se hace referencia a dos métodos o procedimientos generales de traducción: la «extranjerización» o «extrañamiento» (*foreignization*) y la «domesticación» o «familiarización» (*domestication*) (Rodríguez Espinosa, 2001a: 104). Venuti (2004: 483) explica así el fenómeno de la domesticación o la extranjerización, posturas que según el autor conllevan una implicación política e ideológica:

Seen as domestic inscription, never quite cross-cultural communication, translation has moved theorists towards an ethical reflection wherein remedies are formulated to restore or preserve the foreignness of foreign text. Yet an ethics that counters the domesticating effects of the inscription can only be formulated and practiced primarily in *domestic* terms, in domestic dialects, registers and styles. And that means that the linguistic and cultural differences of the foreign text can only be signalled indirectly, by their displacement in the translation, through a domestic difference introduced into values and institutions at home.

Según este académico, mediante el proceso de domesticación, los valores que pertenecen a la cultura extranjera se *restauran* (*restore the foreignness*) y como resultado tenemos un texto «transparente» de lectura fácil, adaptado a la cultura meta. El proceso de extranjerización, por otro lado, conduce a la conservación de los elementos de la cultura origen en el texto meta e intenta acercar al lector otro ambiente cultural (Venuti, 1995).

Las expectativas del público serbio, el ambiente cultural y las costumbres del país son los factores que influyen en los traductores, o en las cadenas de TV a la hora de tomar decisiones durante la traducción (Luki , 2007: 101). Según explica Santamaria (2001: 163), los hablantes de idiomas minoritarios están más acostumbrados a los textos traducidos que los hablantes de idiomas mayoritarios, como el inglés, y tienden a aceptar con más facilidad los conceptos que provienen de la cultura extranjera. La autora, en este sentido, añade: «Whenever the target audience knows the reality described in the original text, it is easier for a foreignizing translation to be accepted» (Santamaria, 2001: 163). Al referirse a la traducción de los refranes, dichos o referentes culturales, la profesora Jasna Stojanovi de la Universidad de Belgrado explica que en

la literatura traducida al serbio suele prevalecer la técnica de traducir literalmente o de explicar los términos extranjeros (Anexo I: 109). Estos términos se transliteran o explican, sobre todo, si son nuevos y no han sido traducidos al serbio con anterioridad. Las referencias culturales se adaptan a los equivalentes serbios cuando el significado de estos equivalentes es general y no está estrictamente vinculado con la cultura serbia, porque en ese caso no encajaría en el contexto (Stojanovi , Anexo I: 109-110).

En el caso de la traducción de refranes, el método que más se utiliza en la subtitulación en Serbia, es el método de extranjerización (Luki , 2007: 101-103; 2010: 217-219). Las traducciones de los términos informáticos ingleses se utilizan en su forma original porque, según las estadísticas de las cadenas, los usuarios de los ordenadores, en general, los reconocen (Cvetkovi , Anexo I: 34). El traductor Nebojša Cvetkovi añade que la razón de esta opción es que los equivalentes acuñados de estos términos no son lo suficientemente conocidos, y no se encuentran en los diccionarios (Anexo I: 34). No obstante, últimamente los términos informáticos en serbio están cada vez más estandarizados, dado que con el tiempo han aumentado las versiones serbias de las aplicaciones y programas informáticos más comunes (Windows XP Professional/ Home Edition/ Vista/ Seven, etc.)<sup>82</sup>.

Whitman (2001: 147-151) apunta que los films se producen para una cultura y una comunidad en concreto, y sus guionistas y directores crean ideas o conceptos que el público al que se dirigen puede entender. Algunos autores (Martínez Sierra, 2008: 136) ponen en duda este punto de vista dada la popularidad de algunas películas fuera de su país, como es el caso de muchos films estadounidenses, cuyos creadores quizás sí tomen en consideración la recepción del producto en el mercado internacional. Dejaremos en manos de nuevas investigaciones la solución de este asunto, y nos centraremos con especial esmero en los textos audiovisuales con un bagaje cultural enraizado en una comunidad en particular que necesita adaptarse a los nuevos receptores: «the spoken material must be re-sculpted to fit into the mold of a new cultural setting» (Whitman, 2001: 147). También resulta relevante para el presente trabajo la postura de Whitman (2001: 147) según la que los traductores deben ser conscientes de que «translation

<sup>82</sup> Vid. <<http://www.microsoft.com/downloads/details.aspx?FamilyID=0db2e8f9-79c4-4625-a07a-0cc1b341be7c&DisplayLang=sr>> [Consulta: 16/08/12]

means being aware of the intent of the original as well as the target audience's common pool of allusions».

Aunque la autora se refiere al doblaje, creemos que la citada frase también vale para el subtitulado. No obstante, los profesionales serbios, como Nebojša Cvetkovi , Nikola Popovi y Miroslav Živanovi , aconsejan que los nombres propios de las personas famosas, los nombres de los acontecimientos o eventos, de las revistas, periódicos, cines o de las cadenas de radio y televisión y sus programas, no se sustituyan por sus equivalentes de la cultura serbia, o por otros nombres más conocidos de la cultura origen. (Anexo I: 6-7, 18, 34, 47, 100). Estos traductores recomiendan su traducción literal o su transliteración. Esta tendencia extranjerizante a menudo puede dificultar la comprensión del texto origen o, incluso, disminuir la carga humorística del mismo (Martínez Sierra, 2008: 206 – 221, 235 - 238).

La cultura anglosajona, sobre todo estadounidense, es bastante conocida en el entorno serbio, de modo que tanto los nombres y topónimos como otros términos culturales, y ciertos productos de esta procedencia solamente se transliteran (Cvetkovi , B. Kova evi , Anexo I: 35, 119). En la subtitulación realizada para cadenas nacionales y para la B92, se recomienda la transliteración de estos términos según las reglas de la ortografía serbia, en la que actualmente se sigue la fonética del idioma origen, es decir, la manera en la que se pronuncian palabras en cuestión, por ejemplo: *New York – Njujork*. ( avi -Ili , Cvetkovi , Popovi , Živanovi , Anexo I: 18, 33, 47, 93).

Simi (2006: 139-143) en el manual *Srpski pravopis* [La Ortografía de la Lengua Serbia], apunta que el proceso de la transcripción y adaptación de los nombres extranjeros es muy complejo, y a veces se permiten varias soluciones. No obstante, la manera más frecuente de transcribirlos es según su pronunciación que se adapta a la pronunciación serbia a través de los fonemas que sean similares a los fonemas del idioma extranjero. Además, las formas de estas palabras cambian, dependiendo de sus posiciones y las preposiciones que las preceden, a causa de las declinaciones (Simi , 2006:143).

Algunos topónimos que hayan sido acuñados en el sistema lingüístico serbio de manera equivocada, como por ejemplo la ciudad de Washington (en serbio: *Vašington*,

aunque según la transliteración moderna de los términos anglosajones debería ser «Vošington»), se han de usar en su forma tradicional (Čavić-Ilić, Anexo I: 19).

Las palabras como «pub», «snaps» o «bourbon», con un uso bastante extendido en el lenguaje común, también se transliteran en serbio, como explica el traductor Nebojša Cvetković (Anexo I: 34). Estos términos no tienen un equivalente serbio con las mismas características o cuyo uso esté suficientemente difundido. La palabra «inn», por otro lado sí se puede traducir por «krma»<sup>83</sup> [mesón, posada] (Cvetković, Anexo I: 34).

Algunas referencias culturales suelen traducirse tal y como se emplean habitualmente en la lengua coloquial para que el público las pueda identificar con facilidad (Cvetković, Anexo I: 46). Muchas veces estos trasvases mantienen su vínculo con la cultura origen, aunque tengan un equivalente en la cultura meta. La traducción de *Halloween* que se utiliza en el lenguaje común es *Noć veštica* [La Noche de Brujas], y posee un valor extranjerizante puesto que no concuerda con el término equivalente que existe en la cultura serbia, *Noć svih Svetih* [La víspera de Todos los Santos], sino que se relaciona exclusivamente con la cultura origen (Anexo I: 46). Este día festivo coincide con la víspera de la festividad de Todos los Santos en España y su celebración es muy similar. Sin embargo, la amplia comercialización y popularidad de Halloween en Estados Unidos ha hecho que ese tipo de celebración se extienda a otros países de tal modo que, poco a poco, está desplazando las costumbres que se relacionaban con el Día de Todos los Santos en España o Serbia (Cvetković, Anexo I: 34-46, Lukić, 2010: 217-218).

El proceso de domesticación se recomienda en el caso de los alimentos o términos que como tales existen en la lengua serbia. Pero, por ejemplo, la palabra «paella» no suele traducirse, dado que es un término cultural para el que no existe un término análogo. El coordinador de los traductores de B92, Miroslav Živanović, cita el ejemplo del «yogur griego» como un producto procedente de Grecia por antonomasia que, sin embargo, es una variedad de yogur denso que se consume en Serbia desde siempre. Por

---

<sup>83</sup> «Inn, tavern» en Benson (1997)

eso se aconseja su traducción y el uso del término serbio «kiselo mleko»<sup>84</sup> [yogur griego] (Živanovi , Anexo I: 99, 100).

Las palabras que en una película figuran en una lengua distinta de la lengua en la que se desarrolla la trama como «monsieur» o «sir», cuya función es determinar la procedencia o el estatus del personaje, no se traducen mediante equivalentes para que se pueda preservar su uso intencionado (Popovi , Anexo I: 49; Luki , 2007: 102). En la serie *Poirot* (ITV, 1989-2014), basada en las obras de Agatha Christie, al protagonista siempre le presentan como «monsieur Poirot», indicando así su origen belga (Luki , 2010: 218).

Varios de los traductores que hemos entrevistado alegan que el proceso de domesticación no es muy corriente en los subtítulos que se emiten en la televisión serbia, y que la técnicas más apropiadas para el trasvase son las que permiten conservar las características culturales del texto origen, sobre todo, en el caso de las películas norteamericanas (Cvetkovi , P. Kova evi , B. Kova evi , Anexo I: 34, 62, 121). Incluso para los espectadores que no tengan ningún conocimiento del idioma origen, el ambiente extranjero que se desprende de los subtítulos permite darse cuenta de dónde procede la película o conocer las características culturales del país en cuestión. El método de extranjerización suele justificarse por el alto nivel de conocimiento del inglés, del cine hollywoodiense y del mundo del espectáculo estadounidense por parte del público serbio, así como por una vasta presencia de los referentes culturales anglosajones en la cultura serbia (Luki , 2010: 218).

Basándonos en la información obtenida de las entrevistas, prevemos el uso de dicho método en la traducción de los topónimos, nombres o algunos referentes culturales de uso extendido, lo que validaremos o refutaremos en el capítulo de análisis de corpus. Aunque es cierto que algunas expresiones inglesas están presentes en el lenguaje coloquial, y que los traductores quieren también mostrar este hecho, no hay que perder de vista el amplio espectro del público al que llegan los productos audiovisuales y que puede desconocer su significado. Según Nikola Popovi , en la televisión pública, este

---

<sup>84</sup> «Yogurt» en Benson (1997).

factor es muy importante a la hora de elegir las expresiones coloquiales, al igual que se repara en su posible influencia en el uso cotidiano del idioma (Popovi , Anexo I: 46).

En el caso de que, tras nuestro análisis de los subtítulos emitidos en la televisión y en los DVDs, resulte frecuente el uso de los calcos, habría que reflexionar sobre el riesgo de su infiltración en la lengua diaria. Citaremos un ejemplo muy común del uso de las palabras extranjeras en el argot urbano. Se trata del vocablo «cool», para el que el *Larousse Gran Diccionario* (2005), ofrece varias traducciones como «guay», o «sereno, calmado» en la expresión «Keep cool!». Este adjetivo del idioma inglés ha empezado a utilizarse en el subtitulado, por ejemplo en el subtitulado de la serie *Anatomía de Grey*<sup>85</sup> (Shonda Rhimes, ABC, 2005-), aunque existe más de una traducción exacta y apropiada para los diferentes contextos en los que se usa la expresión («he is cool», se podría traducir como: «on je dobar lik [es un tío guay]»; y «that's cool» como «to je odli no<sup>86</sup>/strava/super/prava stvar» [eso está guay/genial/lo mejor]; «cool down/keep cool» como «smiriti se/bititi smiren»<sup>87</sup> [tranquilizarse/mantener la calma]). El coordinador de los traductores de la cadena B92, Miroslav Živanovi (Anexo I: 100-101), explica que se ha recurrido a la transcripción de esta palabra porque es fácilmente reconocida por el público joven al que se dirige la serie. Además, añade que los traductores de esta cadena tienen la libertad de tomar sus propias decisiones a la hora de traducir. La dirección de la cadena cambia la traducción solamente si considera que el léxico empleado por el traductor no está lo suficientemente extendido o no es apropiado.

Existe una influencia recíproca entre la música y el cine subtitulado por un lado, y el idioma por el otro. Las películas subtituladas aumentan la presencia de la cultura norteamericana en la cultura serbia, al igual que el caudal de palabras o calcos ingleses en el lenguaje oral (Cvetkovi , Stojanovi , Anexo I: 34, 110, 111). Según el traductor y ex director del Departamento de Cine de RTS, Nikola Popovi , los lingüistas y muchos de los traductores, en los medios de comunicación o revistas especializadas, afirman que un subtitulado correctamente elaborado, que emplea el léxico y sigue normas de la

<sup>85</sup> La serie *Anatomía de Grey* se emitía en la televisión B92 con el título *Uvod u anatomiju* [Introducción a la Anatomía], de lunes a viernes a las 00:00. Vid. <<http://www.b92.net/tv/najava.php?id=2500>> [Consulta: 16/08/2012]

<sup>86</sup> Traducción del *English-Serbian Dictionary* (Benson, 1997).

<sup>87</sup> Traducción del *English Croatian or Serbian Dictionary* (Filipovi , 1990).

lengua serbia, influye mucho más que la palabra oral en el buen uso de la lengua autóctona (Anexo I: 46).

Hablando del impacto de la traducción para el doblaje de las películas de cine y de televisión en la norma del español peninsular y de la «omnipresencia de calcos» en la TAV en España, Duro Moreno (2001: 180) dice que una de las posibles soluciones de la degradación de la norma del español peninsular, sería conseguir que los profesionales del doblaje y la subtitulación «cobren conciencia de la inmensa responsabilidad que tienen respecto a los materiales intangibles con los que operan la lengua y la cultura, que son patrimonio común y del público al que está dirigido el fruto de su trabajo». No obstante, en el caso de la TAV en Serbia, las decisiones traductológicas no dependen siempre de los traductores y muchas veces el corto plazo de la entrega también influye en la calidad de los trasvases (véase 3.4).

### 5.5. La traducción de los nombres propios

Los nombres propios en los textos audiovisuales se transliteran según las normas de la ortografía serbia (avi -Ili, Popovi, Anexo I: 18, 47). Las reglas de transcripción de los nombres propios al serbio se basan en los rasgos fonéticos del idioma extranjero. Durante este proceso, a veces complejo y delicado, los fonemas extrajeros se representan mediante los fonemas y grafías serbios que más se les parecen (Simi, 2006: 139). En serbio la pronunciación de palabras coincide en gran medida con su escritura o, dicho de otro modo, existe una relación casi-unívoca entre grafías y fonemas. Dado que el alfabeto serbio representa fonemas que coinciden con la mayoría de los fonemas ingleses, los nombres ingleses se transcriben según su pronunciación (*John – Džon, Jessica – Džesika*), al contrario de lo que ocurre con la ortografía española, donde los nombres ingleses se mantienen en su forma original y su lectura se suele realizar a partir de su forma escrita.<sup>88</sup>

Whitman (2001: 148), en la traducción para el doblaje, recomienda el cambio de los nombres propios que los espectadores de la cultura meta no conocen, pero no aconseja

<sup>88</sup> Sobre el sistema fonético serbio y español, véase Hammond, Filipovi (2004).



el uso de nombres que no encajen en el contexto extranjero. Es decir, sería inadecuado utilizar los nombres de personajes famosos que pertenezcan exclusivamente al entorno de la cultura meta. No obstante, en el caso de Serbia, la tendencia que domina en la traducción de los nombres es extranjerizante (Luki , 2010: 217-218; Cvetkovi , Popovi , Anexo I: 34, 47). El único caso en el que, a veces, se acude a la adaptación de los nombres extranjeros es el de los nombres de personas del mundo del espectáculo que son completamente desconocidos por el público serbio (Živanovi , Anexo I: 100).

Hermans (1988) subrayó la importancia del estudio de los nombres propios, ya que estos pueden revelar las normas que emplean los traductores a la hora de traducir, e indicó la diferencia entre los «conventional names», que no tienen una carga semántica, y los «loaded names», que son más expresivos, conllevan cierto significado histórico, o se relacionan con un contexto cultural (Rodríguez Espinosa, 2001a: 104-105). En la traducción literaria al serbio, los traductores suelen traducir los nombres que connotan algún significado, u ofrecen una nota que los explica (Stojanovi , Anexo I: 111-112). Sin embargo, en el caso de la TAV, la introducción de notas no es posible, así que los nombres se suelen transcribir o traducir, según el caso (P. Kova evi , B. Kova evi , Anexo I: 66, 119). Los mote, apodos o sobrenombres cuyo significado es importante para la caracterización del personaje se traducen (*The Black Adder – Crna Guja*) (P. Kova evi , Stojanovi , Anexo I: 65, 111, 112).

El proceso de domesticación es más común en la traducción para el doblaje, sobre todo en los casos de los nombres propios que tienen algún significado e indican alguna característica del personaje (P. Kova evi , Anexo I: 65-66). Puesto que el público natural de los dibujos animados son los niños, la traducción o la adaptación de estos nombres es muy importante para el mensaje que se quiere transferir. Whitman (2001: 147) recuerda que en la traducción los nombres deben conservar los elementos humorísticos de la V.O., e incorporar los rasgos audiovisuales relacionados con el personaje y su nombre original. Además, al adaptar los nombres al sistema lingüístico serbio y a la cultura serbia, los traductores intentan conseguir la misma carga humorística, irónica o paródica expresada en la versión original (P. Kova evi , Stojanovi , Anexo I: 66, 110-112). Así el rey Arturo (*Artur* en serbio) de una versión paródica de la historia sobre Camelot (en este caso *Camelhot*), traducida al serbio como

*Vitezovi etvrtastog stola* [Los caballeros de la mesa cuadrada], se convierte en *Žartur* [Brasarturo] en la traducción de Predrag Kovačević (Anexo I: 66). El traductor combina la palabra *žar* [brasa, ascua] y la terminación del nombre de Arturo para formar un nuevo nombre con un tono cómico (P. Kovačević, Anexo I: 68).

### 5.6. La traducción de los títulos de las películas

Según los testimonios de los profesionales de la TAV en Serbia, como Nebojša Cvetković, Nikola Popović y Predrag Kovačević, las traducciones o las adaptaciones del material promocional de las películas, como las carátulas, los pósters y los títulos de los films están condicionados en gran medida por factores extratextuales, tales como la política seguida por la cadena, el propósito de la traducción (*skopos*), el público al que va dirigida la película y los factores comerciales (Anexo I: 29, 47, 62-63). Castro Roig (2001: 269-270) alega que en el trasvase de los títulos de los films influyen muchos factores, no solamente el traductor. El profesional puede ofrecer algunos títulos posibles de las películas, pero la compañía o la distribuidora muchas veces no eligen estas propuestas sino que se guían por su olfato para atraer más público a las salas y asegurar el éxito del material audiovisual. Además, la cadena de televisión puede cambiar el título para ajustarlo a la situación política o histórica, o para poder competir con otras cadenas.

En España, el Ministerio de Cultura debe aprobar el título antes de la emisión de la película en los cines, y a menudo también puede requerir el cambio de la traducción ofrecida si una cinta con un título igual o similar ya ha sido exhibida en territorio español (Castro Roig, 2001: 269). De este modo, al pasar el título por el Registro de Títulos en el Ministerio de Cultura, se garantiza que no hay duplicados (Acuña Partal y Rodríguez Espinosa, 2004: 105).

En un artículo sobre el papel de la traducción en la promoción de las películas norteamericanas, Acuña Partal y Rodríguez Espinosa (2004: 103-112) adoptan un enfoque funcional e ideológico en el análisis de la traducción y adaptación del material publicitario. Durante su análisis, entre otros autores, se apoyan en Nord (1993), quien afirma que los títulos ilustran la necesidad de una traducción funcional, dado que

dependen de los factores situacionales; o en Venuti (1995), quien cree que las decisiones tomadas por el traductor están condicionadas por su actitud ideológica hacia otros idiomas y culturas, y se ven influenciadas por los factores económicos, culturales y políticos. Acuña Partal y Rodríguez Espinosa (2004) subrayan la estrecha relación entre los títulos de las películas y las estrategias comerciales de las empresas cinematográficas:

...to gain interest, to persuade the public to queue and pay to enter the cinema, and to boost box-office revenues, titles must be adapted to suit the preferences of the majority of potential cinemagoers in the market aimed at by the film company (though, at times, it is the film producers and marketing professionals who appear to impose their tastes on the public, or seek to manipulate public taste) (2004: 103-112).

Como afirma Lefevere (1985: 217) la traducción es «una empresa de erudición y sabiduría puesta siempre al servicio de otra cosa» y toda reescritura<sup>89</sup> trae consigo una manipulación. La traducción de los títulos de los films se debe más a motivos comerciales que a motivos traductológicos.

En Serbia, normalmente la distribuidora decide sobre la traducción de los títulos de las películas antes de su primera exhibición (Cvetkovi , P. Kova evi <sup>90</sup>, Anexo I: 29, 62). Una vez titulada de una manera concreta, la película conserva su título en posteriores emisiones. Solamente en ocasiones excepcionales el título se puede cambiar, si la cadena televisiva, es decir, el departamento correspondiente, normalmente Producción Ajena, lo ve demasiado absurdo y en desacuerdo con su política. La cadena RTS suele poner títulos nuevos cuando los títulos que reciben les parecen inadecuados, o temen que puedan ser objeto de burla y que no vayan a convencer al espectador (Cvetkovi , Popovi , Anexo I: 29, 49). Las películas antiguas se exhiben bajo su primer título serbio, tal y como figura en los registros. De manera similar que en España, los títulos se registran para evitar duplicados. Según el traductor de RTS, Nebojša Cvetkovi , el traductor serbio es libre de sugerir el título, y a veces su traducción es la

<sup>89</sup> La reescritura, según Lefevere, «va desde la edición y compilación de textos hasta la traducción, pasando por la crítica literaria, las historias de la literatura, las reseñas periodísticas y las bibliografías». Cit. en Virgilio Moya (2004: 154).

<sup>90</sup> Hemos apuntado la primera letra del nombre de este traductor puesto que su apellido coincide con el de la traductora Bojana Kova evi .

que se elige para denominar la película (Anexo I: 29).

Nikola Popovi , traductor y técnico de RTS, manifiesta que existen ejemplos de películas emitidas en Serbia cuyos títulos permanecen en inglés, como *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) o *Showgirls* (Paul Verhoeven, 1995) (Anexo I: 47). En España, en los últimos años también se nota la tendencia de mantener los títulos originales de los films en inglés. En el caso de la productora Warner, esta decisión se debe al hecho de que el público español suele conocer los títulos de las películas en inglés antes de ir al cine (Acuña Partl y Rodríguez Espinosa, 2004: 105). La misma explicación probablemente puede ser válida en el caso de la no traducción o la traducción literal de los títulos de las películas de gran audiencia del cine estadounidense en Serbia. Por otra parte, la práctica de utilizar los títulos originales, puede reflejar una sutil, pero deliberada intención de las distribuidoras de hacer que el público se sienta halagado porque se le considera capaz de entender los títulos anglosajones (Acuña Partal y Rodríguez Espinosa, 2004: 105).

Chaume (2004a: 285) destaca cuatro grandes técnicas que se suelen utilizar a la hora de traducir los títulos de las películas: *la traducción literal*, *la no traducción*, *la traducción parcial*, y *la traducción publicitaria o comercial* que es la que más se aleja del título original. En nuestro análisis utilizaremos las técnicas según la nomenclatura propuesta por Chaume (2012: 131):

1. Traducción literal del título original.
2. Traducción parcial, en cuyo caso se traduce solamente una parte del título original.
3. Adaptación del título o traducción comercial (catchy translation), que se suele realizar por razones comerciales.
4. No traducción. Está técnica refleja el uso del método de extranjerización, ya que se utiliza el título en el idioma original.
5. No traducción del título, al que se añade un nuevo subtítulo explicativo en lengua meta.

El siguiente cuadro nos permitirá realizar una pequeña cata de las traducciones de

los títulos al español y serbio de las películas rodadas en inglés que se estrenaron en 2011. Han estado en taquillas en los cines españoles y serbios durante el año 2011 y principios (enero, febrero) de 2012, dado que las fechas de estreno no suelen coincidir en estos dos países. Hemos elegido películas con título en inglés, de producción o coproducción estadounidense o británica, estrenadas en los cines con vocación de llegar a grandes audiencias, y cuyos títulos representan las tendencias dominantes en la traducción del inglés. Para este fin hemos utilizado los informes sobre las audiencias de films de distribuidoras mayoritarias en cines serbios de la página web de Mega Com Film<sup>91</sup> <<http://mcf.rs/category/box-office/>>. Nuestro objetivo es registrar las técnicas de traducción de los títulos empleadas en los trasvases al serbio, compararlas con las técnicas utilizadas en las traducciones al español, y ofrecer una clasificación de técnicas de traducción de títulos que más adelante validaremos en el apartado de análisis de ejemplos, utilizando los ejemplos de películas que pertenecen a nuestro corpus.

Título original	Traducción al serbio	Traducción al español	Datos del film: Director Reparto País
1. I don't know how she does it?	Ne znam kako joj polazi za rukom [Parece que tiene mano de santo] <i>*Traducción literal (1). Se usa un modismo cuyo significado coincide con el significado del título original, que es una expresión no idiomática.</i>	Tentación en Manhattan <i>*Adaptación del título (3).</i>	<b>Director:</b> Douglas McGrath. <b>Reparto:</b> Jessica Parker, Pierce Brosnan <b>País:</b> EE.UU.
2. Horrible Bosses	Kako se rešiti šefa [Cómo deshacerse del jefe] <i>*Traducción parcial (2). La traducción se centra en una parte del título original y se adapta.</i>	Cómo acabar con tu jefe <i>*Traducción parcial (2).</i>	<b>D:</b> Seth Gordon. <b>R:</b> Jason Bateman, Charlie Day and Jason Sudeikis. <b>P:</b> EE.UU.

<sup>91</sup> Para los datos de los films hemos consultado la página web: <<http://www.imdb.com>> [Consulta: 02/03/2012], y los datos de la audiencia en <<http://mcf.rs/category/box-office/>> [Última consulta: 31/10/2012]

3. Bridesmaids	Deveruše [Las damas de honor] <i>*Traducción literal (1)</i>	La boda de mi mejor amiga <i>*Adaptación del título (3)</i>	<b>D:</b> Paul Feig. <b>R:</b> Kristein Wiig, Maya Rufolph. <b>P:</b> EE.UU.
4. Zookeeper	uvar zološkog vrta [El guardián del zoo] <i>*Traducción literal (1).</i>	Zooloco <i>*Traducción parcial (2).</i> <i>Se percibe una equivalencia fonética. Se percibe intertextualidad con un programa infantil de producción propia, emitido en España en la década de 1970.</i>	<b>D:</b> Frank Coraci. <b>R:</b> Kevin James. <b>P:</b> EE.UU.
5. Crazy Stupid Love	Ta luda ljubav [Ese amor loco] <i>*Traducción parcial (2).</i>	Crazy Stupid Love <i>*No traducción (4).</i>	<b>D:</b> Glenn Ficarra, John Requa. <b>R:</b> Steve Carell, Ryan Gosling, Julianne Moore. <b>P:</b> EE.UU.
6. Happy Feet 2	Happy Feet 2: Ples malog pingvina 2 [Happy Feet 2: El baile del pequeño pingüino] <i>*No traducción y explicación (5). Presencia del método de extranjerización.</i>	Happy Feet 2 <i>*No traducción (4).</i>	<b>D:</b> George Miller. <b>Voces:</b> Robin Williams, Elijah Wood. <b>P:</b> EE.UU.
7. Limitless	Bezgrani no [Sin límites] <i>*Traducción literal (1)</i>	Sin Límites <i>*Traducción literal (1)</i>	<b>D:</b> Neil Burger. <b>R:</b> Bradley Cooper, Robert De Niro. <b>P:</b> EE.UU.
8. Mr. Popper's Pinguins	Pingvini moga tate [Los pingüinos de mi papá] <i>*Adaptación (3).</i>	Los pingüinos del Señor Popper <i>*Traducción literal (1).</i>	<b>D:</b> Mark Waters. <b>R:</b> Jim Carrey. <b>P:</b> EE.UU.
9. Green Lantern	Green Lantern <i>*No traducción (4).</i>	Linterna verde <i>*Traducción literal (1).</i>	<b>D:</b> Martin Campbell. <b>R:</b> Ryan Reynolds. <b>P:</b> EE.UU.
10. Immortals	Besmrtnici [Inmortales] <i>*Traducción literal (1)</i>	Immortals <i>*No traducción.</i>	<b>D:</b> Tarsem Singh. <b>R:</b> Henry Cavill, Mickey Rourke. <b>P:</b> EE.UU.
11. Cowboys and Aliens	Kauboji i vanzemaljci [Vaqueros y alienígenas] <i>*Traducción literal ( 1)</i>	Cowboys and Aliens <i>*No traducción (4.)</i>	<b>D:</b> John Favreau. <b>R:</b> Harrison Ford, Daniel Craig. <b>P:</b> EE.UU.

12. A Dangerous Method	Opasni metod [Un método peligroso] <i>*Traducción literal (1).</i>	Un método peligroso <i>*Traducción literal (1).</i>	<b>D:</b> David Cronenberg <b>R:</b> Keira Knightley, Michael Fassbender, Viggo Mortensen. <b>P:</b> Reino Unido, Alemania, Canadá, Suiza.
13. Drive	Vožnja [Conducción] <i>*Traducción literal (1).</i>	Drive <i>*No traducción (4).</i>	<b>D:</b> Nicolas Windling Refn. <b>R:</b> Ryan Gosling. <b>P:</b> EE.UU.
14. The Iron Lady	eli na lejdi [La lady de acero] <i>*Traducción parcial (2). Se usa un préstamo del inglés.</i>	La Dama de Hierro <i>*Traducción literal (1).</i>	<b>D:</b> Phyllida Lloyd <b>R:</b> Meryl Streep. <b>P:</b> Reino Unido, Francia.
15. Hangover II	Mamurluk u Bangkoku [La resaca en Bangkok] <i>*Traducción parcial (2). Se añade información.</i>	El Resacón 2, ¡Ahora en Tailandia! <i>*Traducción literal (1). Se añade información.</i>	<b>D:</b> Todd Phillips. <b>R:</b> Bradley Cooper, Zach Galifianakis. <b>P:</b> EE.UU.
16. Puss in Boots	Ma ak u izmama [El gato con botas] <i>*Traducción literal (1).</i>	El gato con botas <i>*Traducción literal (1).</i>	<b>D:</b> Chriss Miller. <b>Voces:</b> Antonio Banderas, Salma Hayek. <b>P:</b> EE.UU.
17. Mission Impossible – Ghost Protocol	Nemogu a misija: Protokol duh [Misión Imposible: Protocolo fantasma] <i>*Traducción literal (1)</i>	Misión Imposible 4: Protocolo Fantasma <i>*Traducción literal (1).</i>	<b>D:</b> Brad Bird. <b>R:</b> Tom Cruise. <b>P:</b> EE.UU., Los Emiratos Árabes Unidos.
18. Harry Potter and the Deathly Hallows	Hari Poter i relikvije smrti [Harry Potter y reliquias de la Muerte] <i>*Traducción literal (1)</i>	Harry Potter y Reliquias de la Muerte <i>*Traducción literal (1)</i>	<b>D:</b> David Yates. <b>R:</b> Daniel Radcliffe, Emma Watson, Rupert Grint. <b>P:</b> Reino Unido, EE.UU.
19. Real Steel	eli na borba [La lucha de acero] <i>*Traducción parcial (2). Se traduce una parte del título y otra se modifica.</i>	Acero Puro <i>*Traducción literal (1).</i>	<b>D:</b> Shawn Levy. <b>R:</b> Hugh Jackman <b>P:</b> EE. UU., India.
20. Moneyball	Formula uspeha [La fórmula para el éxito] <i>*Adaptación (3).</i>	Moneyball: Rompiendo las reglas <i>*No traducción y explicación del título (5).</i>	<b>D:</b> Bennett Miller. <b>R:</b> Brad Pitt, Robin Wright. <b>R:</b> EE. UU.

Cuadro 11: Traducción de los títulos de las películas al serbio y español. Lista de los títulos de películas en lengua inglesa estrenadas en 2011 con altos índices de audiencia según los datos de Mega Com Film.

En la tabla hemos detectado que se repiten los mismos procedimientos y técnicas en la traducción. Los resultados son los siguientes:

- Hay 10 traducciones literales en español frente a 11 en serbio
- Hay 2 traducciones parciales en español frente a 5 en serbio
- Hay 2 traducciones comerciales en español, por 2 en serbio
- Hay 5 no traducciones en español y 1 no traducciones en serbio
- Y hay 1 no traducciones con subtítulo explicativo en español por 1 en serbio

Tanto las traducciones al serbio como al español se pueden clasificar del mismo modo, dado que demuestran el uso de los mismos procedimientos, aunque no siempre en el caso de los mismos ejemplos. Se aprecian casos de traducciones literales según el uso de este término en los Estudios de Traducción, y varios trasvases en los que se emplea la equivalencia dinámica. Tanto la versión española como la serbia de los títulos que forman parte de una secuela, como las películas de *Harry Potter* o *Misión Imposible*, o que están basados en un cuento o una novela (*Harry Potter*, *El gato con botas*) suelen presentar traducciones literales. En el caso del *Puss<sup>92</sup> in Boots*, la traducción literal sería «Ma e u izmama» (serbio) o «El gatito con botas» (español), pero se acude a la traducción utilizada en el caso de la obra literaria homónima *El gato con botas*. Según este análisis, en el caso de las traducciones literales, se aprecia una ligerísima diferencia a favor del serbio. De un total de veinte películas seleccionadas, once ejemplos constituyen traducciones literales al serbio frente a diez títulos en español.

La mayor diferencia entre las versiones en estos dos idiomas se nota en el caso del uso de los títulos en su forma original: solamente dos en serbio, y seis en español (a uno de ellos se le añade una explicación). Según el presente cuadro y las entrevistas realizadas, en los cines serbios se evita copiar los títulos ingleses, aunque la traducción no se aleja mucho del original (Popovi , Anexo I: 47). Si el público conoce los títulos de las películas en su versión original, dada la presencia abrumadora del inglés en la vida cotidiana, le debería resultar fácil de identificar estos títulos en el idioma meta. En Serbia, hasta el título del film *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011) que rinde tributo

<sup>92</sup> «Puss» – «gatito» en el *Larousse Gran Diccionario* (2005).



al cine mudo<sup>93</sup>, está traducido como *Umetnik* [El Artista], aunque en varios países ha sido exhibida con el mismo título que en la V.O., o el título ha sido transcrito<sup>94</sup>. Creemos que los casos en que se mantienen los títulos anglófonos en las versiones serbia y española se deben a factores comerciales o dependen de los distintos *skopos* (Reiss y Vermeer, 1991/1996) determinados por parte de las distribuidoras en cuestión.

Algunas de las traducciones constituyen ejemplos muy creativos de equivalencia dinámica (véase Nida y Taber, 1986: 16-19). El título de la película estadounidense *I don't know how she does it*, se traduce mediante la expresión idiomática «ne znam kako joj polazi za rukom», que según el *Diccionario de las expresiones idiomáticas de la lengua serbia* de Otaševi (212: 806) significa: «uspeti/uspevati, imati uspeha u ne emu» [lograr/conseguir algo, tener éxito en algo]. Sus posibles traducciones al español serían «parece que tiene mano de santo», «no sé cómo lo logra» o «no sé cómo se las arregla». Siendo esta una expresión corriente en serbio, supone una traducción exacta del sentido de la expresión no idiomática en inglés. En la versión española, en este caso, se emplea una traducción más bien *funcional*, en el sentido de Nord (1993), y el título se adapta mediante la frase, *Tentación en Manhattan*, que, suponemos, los distribuidores consideraban más atractiva. Se alude a Manhattan, la parte más conocida de Nueva York, que además ayuda a relacionar la película con la protagonista de la famosa serie *Sexo en Nueva York*, Sarah Jessica Parker. De manera similar, el título *Zookeeper*, traducido literalmente al serbio, se transforma en una nueva palabra *Zooloco*, que promete diversión, se parece por su forma al título original, y recuerda al espectador a un programa infantil de la década de 1970 en España.

Los únicos casos en los que el título se adapta en la versión serbia, mientras que en la versión española se utiliza la traducción literal, es el de *Real Steel*, cuyo título en serbio da a entender que se trata de una película de lucha *eli na borba* [La lucha de acero]; y el film *Mr. Popper's Pinguins*, traducido como *Pingvini moga tate* [Los pingüinos de mi papá]. En la traducción al serbio de esta comedia, el título adaptado se aproxima a la trama del film, en el que el protagonista hereda los pingüinos de su padre.

<sup>93</sup> El film *The Artist*, realizado en la producción de Francia y Bélgica, ha sido distinguido con el premio al mejor actor – Jean Dujardin en Cannes 2011, además de obtener cinco premios Oscar, incluyendo mejor película, mejor actor y mejor director.

<sup>94</sup> Véase <<http://www.imdb.com/title/tt1655442/releaseinfo#akas>> [Consulta: 25/2/2012]

El hecho de que la cinta esté destinada a la diversión y disfrute de la familia entera, puede que sea la razón del uso del diminutivo *papá*. Igualmente, resulta muy interesante que la comedia *Horrible Bosses*, en los dos idiomas se resuelva en una frase casi igual, que incluye la palabra jefe: *Cómo acabar con tu jefe* (versión española) y *Kako se rešiti šefa* [Como deshacerse del jefe] (versión serbia).

Algunas versiones de los títulos de las películas coinciden en serbio y español, y acuden a la amplificación lingüística (Hernández Guerrero, 2006:8), introduciendo detalles que no están en el texto original. Por ejemplo, en la versión española del film *Moneyball*, se utiliza el título original y a continuación se resume, en muy pocas palabras, el contenido de la película (*Moneyball: Rompiendo las reglas*). Según el *Urban Dictionary* en línea, el término:

Moneyball is a term describing baseball operations in which a team endeavors to analyze the market for baseball players and buy what is undervalued and sell what is overvalued. Unlike a common misconception, it is not about OBP, but whatever is undervalued at that time. It is most commonly used to refer to the strategy used by the front office of the Oakland Athletics. It derives its name from a Michael Lewis book of the same name.<sup>95</sup>

Por otro lado, en el caso de la versión serbia se acude a una traducción dinámica del título, *Formula uspeha* [La fórmula para el éxito], en la que se explica el significado de esta palabra compuesta, pero se omite la alusión a la pelota de béisbol (*moneyball*<sup>96</sup>), el deporte que evoca dicho término popularizado a través de la novela homónima *Moneyball: the art of winning an unfair game* (Michael M. Lewis, 2003).

La tendencia extranjerizante predomina tanto en los casos de las traducciones al serbio como al español. Las versiones españolas demuestran mayor tendencia hacia la costumbre de dejar los títulos ingleses, lo que corrobora los resultados apuntados en los artículos anteriormente citados (Castro Roig, 2001: 271; Acuña Partal y Rodríguez Espinosa, 2004: 111). Esta tendencia concuerda con la moda de utilizar el inglés en los anuncios y con cierta «anglofilia» que últimamente se puede percibir tanto en los medios de comunicación serbios como en los españoles. Además, podemos concluir que

<sup>95</sup> <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=moneyball>> [Consulta: 12/04/2015]

<sup>96</sup> Este sustantivo compuesto, creación del escritor Michael M. Lewis, es la combinación de palabras: «dinero y pelota» (*Larousse Gran Diccionario*, 2005).

las versiones serbias sobre todo emplean la técnica de la traducción literal y que la adaptación de los títulos originales ocurre con menor frecuencia que en el caso de las versiones españolas.

Dos de los títulos que forman el presente análisis, han atraído nuestra atención por emplear técnicas de traducción distintas al resto. El primero es la traducción al serbio del film *The Iron Lady*, sobre la vida de Margaret Thatcher, la ex-primer ministra del Reino Unido. Mientras que en la versión española se realiza una traducción literal, en la versión serbia, « eli na lejdi» se crea un extraño título compuesto por un adjetivo y un calco, creado mediante la transcripción de la palabra *lady* (versión serbia: *lejdi*). Puede que los creadores de este sintagma «angloserbio» supusieran que el público reconocería el término *lady* y que esta traducción les resultaría más vistosa.

En las cadenas de televisión españolas, frecuentemente se pueden ver títulos que no coinciden con los títulos originales de los films extranjeros, sino más bien representan una adaptación del título original y contienen una referencia al contenido de la película. Canal Sur, por ejemplo, ha emitido<sup>97</sup> la película *Lakeview Terrace* (Neil LaBute, 2008) (*Protegidos por su enemigo*) cuyo título español claramente apunta al contenido de la película y no coincide con el título original, que se refiere a una zona de Los Ángeles, probablemente desconocida por el público español, en la que tuvo lugar un arresto violento realizado por la policía de esta ciudad. El título de la película en serbio - *Opasna veza*<sup>98</sup> [La relación peligrosa], resulta tentador, aunque no muy original, y alude a la relación entre dos jóvenes que afrontan problemas de índole interracial. En los cines y la televisión, además, abundan los títulos del género de las comedias románticas, cuya traducción se guía más por causas comerciales que traductológicas (P. Kova evi , Anexo I: 62).

Los títulos del género de la comedia o de la comedia romántica, incluidas en el cuadro, confirman la inclinación que tienen las productoras hacia los títulos que puedan atraer la atención de un público amplio, que busca relajarse y divertirse con un contenido ligero y entretenido. El presente Cuadro 11 demuestra que este tipo de

<sup>97</sup> Emitido en Canal Sur el 19 de febrero 2011, a las 22h.

Vid. <[http://www.canalsur.es/porta1\\_rtva/impe/web/noticia?id=189987](http://www.canalsur.es/porta1_rtva/impe/web/noticia?id=189987)> [Consulta: 20/02/13]

<sup>98</sup> En muchas páginas web serbias y los artículos sobre el cine se utiliza su título original del film – *Lakeview Terrace*.

traducciones es más frecuente en el caso de las carteleras españolas que serbias, aunque existen ejemplos de traducciones al serbio que siguen los mismos procedimientos.

En el capítulo 6 de este trabajo, con el objetivo de contrastar la información aquí presentada, haremos el análisis de las traducciones de los títulos de las películas de tres distribuidoras serbias en el período de 2004 – 2007, así como los títulos de los films emitidos en televisión que forman nuestro corpus, usando las cinco técnicas de traducción mencionadas en este apartado.

### **5.7. La censura lingüística en la traducción audiovisual**

Entre los artículos o estudios que tratan el concepto de la manipulación y censura lingüística en los textos audiovisuales, subrayamos algunos de fecha reciente como: Díaz Cintas (2012), Chaume (2012), Ranzato (2011), Merkle (2010), Nikoli (2005), Scandura (2004), etc. En este apartado nos basaremos en las entrevistas realizadas a los profesionales del sector audiovisual en Serbia, y en los trabajos que recogen los mismos problemas de traducción que, según los profesionales entrevistados, son característicos de los textos audiovisuales de este país. Los datos obtenidos a través de las entrevistas serán comprobados o refutados en el capítulo sobre el análisis de los ejemplos (véase capítulo 6).

Tradicionalmente la censura se relacionaba con los regímenes totalitarios y con cualquier forma de represión (Merkle, 2010: 18). No obstante, todos los sistemas políticos, tanto totalitarios como democráticos, pueden llegar a excluir ciertos productos del mercado mediante presiones de tipo económico (impuestos, tasas, permisos de precio alto, etc.) (Gambier, 2002). Actualmente las investigaciones que tratan la censura amplían el significado de este complejo fenómeno (Merkle, 2010: 18), que se suele definir de esta forma: «an instrument used to mould, if not enforce, worldview and discourse production...». En una sociedad democrática, las normas que rigen el funcionamiento de los productos discursivos y textuales e implican un tipo de censura representan: «a set of unwritten rules shaped by habits and the symbolic capital of discursive product in the field (...), though often not consciously acknowledged» (Merkle, 2010: 18).

Los elementos propios de la manipulación o censura en los textos audiovisuales pueden ser de índole político o religioso; el resultado de la intención de conseguir un texto políticamente correcto, o el resultado de la autocensura o falta de conocimientos del traductor (Scandura, 2004: 125-127). La ideología, los valores que el traductor comparte con su entorno social, al igual que las expectativas del público al que se dirige y otras restricciones de índole emocional, sociocultural y lingüístico determinan su visión del texto origen (Di Giovanni, 2007: 51-56). La traducción siempre cuenta con una faceta ideológica «because it releases a domestic reminder, an inscription of values, beliefs, and representations linked to historical moments and social position in the receiving culture» (Venuti, 2004: 498).

Siendo el subtitulado una modalidad de traducción que no cancela el audio original, por lo que el espectador tiene acceso tanto al idioma origen como a la traducción, la posibilidad de manipular el texto es menor que en el doblaje, al igual que el impacto de la censura de carácter religioso o político (Scandura, 2004: 126). No obstante, también en el subtitulado es importante estudiar las diferencias entre el guion original y traducido, y saber por qué se produjeron los cambios (Gambier, 1994: 278). En cuanto al doblaje de dibujos animados, como su contenido suele carecer de palabrotas, no hay mucha ocasión para la censura lingüística (P. Kovačević, 1994: 61, 84).

Las técnicas a las que se acude a la hora de censurar los textos audiovisuales suelen ser el cambio del título del film, realizado por la distribuidora o la cadena emisora, sobre todo por razones comerciales; los cambios del contenido textual basados en las razones anteriormente mencionadas (este tipo de censura es más típico en el caso del doblaje); o la moderación del lenguaje soez (Scandura, 2004). En este apartado trataremos este último caso de censura lingüística, que sobre todo emplean las televisiones públicas (Cvetković, Anexo I: 32). Otra acción debida a la censura es la cancelación de un programa o película por parte de una televisión, o el acto de prohibir su emisión como un tipo de censura de carácter político o religioso, como afirma Nikola Popović, traductor profesional de RTS (Anexo I: 48).

A veces las alteraciones realizadas en las traducciones para el doblaje se deben a las adaptaciones realizadas por los actores o directores de doblaje, quienes improvisando pueden llegar a cambiar por completo algunas frases del texto (Ranzato, 2011). Por otro

lado, las distribuidoras muchas veces optan por adaptar los títulos para que resulten más provocativos y así ganen la atención del público (Ranzato, 2011; véase el apartado 5.6).

Según el testimonio de profesionales del sector audiovisual, la traducción audiovisual en Serbia no sufre modificaciones graves por causa de la censura. Los tacos o expresiones malsonantes son el objeto más frecuente tanto de la censura como de la autocensura, que algunos traductores suelen aplicar conducidos por su propia visión de lenguaje, influidos por su entorno social o por la política televisiva (Cvetkovi , P. Kova evi , Nikoli , Živanovi , Anexo I: 32, 61, 74, 99). Depende de la cadena o del propio traductor el nivel de su uso. Predrag Kova evi afirma que a veces las normas que siguen algunas cadenas respecto a la traducción de palabras malsonantes obstaculizan una traducción convincente y verosímil, puesto que los tacos pueden resultar imprescindibles para completar la caracterización del personaje, traducir una broma o chiste, o para demostrar la intencionalidad de alguna escena (Anexo I: 61).

Si el personaje se distingue primordialmente por un vocabulario vulgar y soez, habrá que destacarlo, mientras que se recomienda disminuir la cantidad de tacos cuando estos se repiten muy frecuentemente, su uso se intuye sin asistencia de los subtítulos, o cuando no son relevantes para el sentido del texto (Cvetkovi , P. Kova evi , Anexo I: 32, 63; Luki : 2010: 216). Ésta es la política de traducción de las palabras tabú seguida por algunas cadenas de televisión como B92 o RTS. Sobran los ejemplos de films o series (las películas de acción, o las películas y series policiacas de producción estadounidense) de uso exagerado de los tacos, que además siempre se repiten (P. Kova evi , Živanovi , Anexo I: 63, 99). En estos casos, su elisión se convierte en una buena manera de ahorrar espacio en los subtítulos (Luki , 2010: 216).

Una expresión escrita puede tener un mayor impacto en las personas que la misma palabra cuando se pronuncia, y los subtítulos pueden parecer más vulgares que los diálogos, por lo que algunas cadenas de televisión usan expresiones más suavizadas para traducir el vocabulario tabú (Cvetkovi , Živanovi , Anexo I: 32, 99, 120). Por lo tanto, como asegura el coordinador de la producción ajena de la cadena B92, algunas frases malsonantes, como por ejemplo la expresión «What the fuck?», no se suelen traducir literalmente y en su lugar se emplean expresiones comunes del idioma serbio con la misma intencionalidad, pero sin una carga malsonante «Šta to radiš?» o «Šta

lupaš?» [¿qué es lo que haces?; no digas tonterías] (Živanovi : Anexo I: 99, 100). Es más, los diccionarios muchas veces no sirven de ayuda a la hora de traducir los tacos, que a menudo se vierten en expresiones neutras, aunque algunos expertos en traducción aconsejan adaptarlos a las expresiones malsonantes con sentido similar y uso frecuente en el idioma meta (Fontcuberta i Gel, 2001: 310-312).

En algunas cadenas (PINK, PINK 2, etc.) en vez de sustituir o eliminar los tacos más típicos (la palabra *fuck*, por ejemplo, y sus derivados), estos se insinúan, pero no se escriben enteros («j...»). Ejemplos como estos los encontramos en las películas *Meet the Spartans* (Jason Friedberg, Aaron Seltzer, 2008) (*Casi 300*, en serbio como *Upoznajte Spartance*<sup>99</sup> [Conozcan a los Espartanos]), y *Bride Wars* (Gary Winick, 2009) (*Guerra de Novias*, en serbio *Kad neveste zarate*<sup>100</sup> [Cuando las novias están en guerra]).

Según Nikoli (2005: 34-35), la situación no es muy distinta en Croacia, también antigua república de Yugoslavia, donde en la televisión nacional HRT, el lenguaje soez está prohibido y los traductores tienen que utilizar su imaginación para reemplazar los tacos, que, al ser muy frecuentes, complican el trasvase. La política que sigue la televisión pública croata es educar, informar, estimular la cultura y favorecer los intereses de diferentes grupos de la sociedad. Sin embargo, a pesar de la alta calidad de las traducciones ofrecidas por esta cadena, los subtítulos traducidos de este modo no siempre contienen el mensaje expresado en la versión original, y muy a menudo el público considera que las traducciones son inverosímiles (Nikoli, 2005: 34). Según se puede ver en la programación de la televisión HRT<sup>101</sup> y según Nikoli (2005: 34-35), el término *fuck* y sus derivados, se insinúa mediante puntos suspensivos («j...»), se suprime o se traduce mediante eufemismos.

Nikola Popović, técnico responsable, traductor y anterior director del Departamento de Cine, destaca que la Radio Televisión Serbia, como televisión pública, responde ante

<sup>99</sup> Emitido en PINK 2 el 1 de abril de 2012, 20 – 22. 30 h. Vid. <<http://www.tvprogram.rs/filmovi.html>> [Consulta: 1/4/2013]

<<http://www.tvprogram.rs/film/upoznajte-spartance-meet-the-spartans.a1045.html>> [Consulta: 3/4/2013]

<sup>100</sup> Emitido en PINK 2 el 3 de abril de 2013, 10 – 10.30h. Vid. <<http://www.tvprogram.rs/pink-2-tv-program-danas.195.html>> [Consulta: 3/4/2013]

<sup>101</sup> En la película *The Super* (Rod Daniel, 1991) (en serbio: *Nadstojnik* [Conserje]) emitida el 20 de marzo 2013, 20 – 21:30, «fuck you» se traduce mediante «nosi se» [vete a tomar por saco] o se elide. Vid. <<http://www.tvprogram.rs/hrt-2-tv-program-danas.2.html>> [Consulta: 20/3/2013]  
<<http://www.hrt.hr/index.php?id=174>> [Consulta: 3/4/2013]



un gran y diverso grupo de espectadores, por lo que su responsabilidad aumenta a la hora de elegir las películas que se van a traducir (Popovi , Anexo I: 48). En *Las Reglas Internas de la Subtitulación de la Radio Televisión Serbia* (Cvetkovi et al., Anexo I: 3-7) figuran unas cuantas limitaciones que el traductor debería respetar a la hora de traducir. Se propone evitar, cuando es posible, las vulgaridades; las palabrotas que aluden a las acciones inmorales que resultan ofensivas para los miembros de familia, y los tacos como «shit», «fuck» y similar cuando están fuera de contexto (Cvetkovi et al., Anexo I: 6). Muchos lingüistas se dirigen públicamente a las cadenas, criticando las traducciones y proponiendo una atenuación en cuanto a la traducción de las palabrotas, por lo que algunos traductores empezaron a omitirlas para evitar trasvases poco creíbles (Popovi , Anexo I: 43).

El Departamento de Cine de la Radio Televisión Serbia no suele perpetrar otros tipos de censura en el proceso de traducción, afirma Nikola Popovi , su anterior director (Anexo I: 47-48). Las escenas no se sancionan, y tampoco el contenido del material audiovisual. Sin embargo la televisión o el departamento de cine pueden no exhibir cierta película por contener escenas de «sexo explícito o violencia excesiva», o por divulgar un mensaje políticamente incorrecto u ofensivo para una gran parte de la población, y que no es recomendable presentar en la televisión pública (Popovi , Anexo I: 47-48). Nikola Popovi explica que tal fue el caso de la película *Behind enemy lines* (John Moore, 2001) (*Tras la línea enemiga*), protagonizada por Gene Hackman y Owen Wilson, cuya trama ocurre en la zona de la Guerra de Bosnia. Las razones yacían en la proximidad temporal de la guerra, la posible reacción de los afectados, al igual que «la actitud propagandística del film» (Popovi , Anexo I: 48).

La Guerra de Bosnia, entre el Ejército de la República Srpska el Ejército de la República Bosnia y Herzegovina y el Consejo Croata de Defensa, empezó el 8 de abril de 1992, al desintegrarse Yugoslavia en 1991 (Croacia y Eslovenia se proclaman independientes en 1991 y Bosnia y Herzegovina en 1992), y concluyó con los Acuerdos de Dayton en 1995 (Ljuši , 2001). Estalló a causa de una serie de conflictos políticos, y en ella combatieron diferentes etnias que convivían en un mismo territorio.

En términos generales, según los traductores de RTS, generalmente hablando, el contexto político no se manipula en las versiones subtituladas al serbio, y se limita el



horario de emisión de los films con contenido violento o erótico (Čavić-Ilić, Popović, Anexo I: 17, 48). A diferencia de las televisiones públicas, las cadenas de la televisión por cable en Serbia y Croacia, permiten más libertad en cuanto al uso del lenguaje coloquial y los tacos, aunque esto no significa que ofrezcan traducciones de mejor calidad (Lukić, Anexo I: 68, 104-105; Nikolić, 2005: 34).

En cuanto a las películas en DVD, la política de traducción depende de la distribuidora, aunque se permite el uso de palabras malsonantes cuando es necesario. Algunas empresas extranjeras colaboran con traductores serbios, quienes realizan trasvases de los subtítulos en inglés (*spotting dialog lists*) o *templates* al serbio para las ediciones en DVD (B. Kovačević, Anexo I: 115). Los traductores consiguen este tipo de colaboraciones a través de internet, al igual que los traductores en Croacia (Nikolić, 2005: 33). Bojana Kovačević que trabaja para una empresa que subtitula las ediciones en DVD al serbio explica que no se les pide censurar los tacos, pero se les instruye para no repetir demasiado el lenguaje soez e intentar que el texto no sea demasiado vulgar (B. Kovačević, Anexo I: 120).

En relación con lo expresado anteriormente, habría que recordar que al traducir productos audiovisuales, como afirma Chaume, es necesario tener presente que «taboo words and swearwords help shape all the characters' roles in the film and should not be deleted or toned down» (Chaume, 2012: 144).

### 5.8. La traducción de los registros y el estilo

Dado que en el apartado sobre el multilingüismo hemos hablado de las variedades dialectales, esta parte del trabajo incluirá solamente la traducción de los registros y el estilo. Trataremos los registros lingüísticos, según la tradición de la lingüística funcional sistémica<sup>102</sup>, en los que se distinguen las variedades lingüísticas relacionadas con los registros (*use-related varieties*) de las variedades dialectales (*user-related varieties*). Según Baker (1992: 51), el registro es “a variety of language that a language user considers appropriate to a specific situation”. Según la definición de Kittel et al. (2004:

<sup>102</sup> Véase Quirk, Greenbaum, Leech et al., 1985: 16; Halliday, Hasan, 1989: 41; Hudson, 1980; House, 1977: 27

447) «*use-related variation* provides indices to the type of activity going on, the social relationships between interlocutors, and to the medium through which the interaction is realized». Chaume (2012: 143) añade que los registros son producto de las elecciones intencionadas de carácter estilístico y lingüístico realizadas por los hablantes y los escritores.

En la subtitulación, al igual que en el doblaje, en términos generales es importante transferir la intención del texto origen (Whitman, 2001: 147), y con ello atribuirle al texto meta el mismo registro, tono, y estilo que presenta la versión original. El traductor Nebojša Cvetkovi manifiesta que el objetivo del grupo de traductores de RTS es transmitir los diferentes estilos de habla expresados en la V.O. para distinguir varios grupos sociales o profesionales, y destacar la edad de las personas (Anexo I: 33).

Los traductores coinciden en que hay que intentar que el lenguaje de la traducción parezca el habla coloquial que se usa en la versión original cuando así ocurre (Cvetkovi , Popovi , Živanovi , Anexo I: 34, 46, 100). Algunas cadenas como RTS o B92 tienden a evitar el uso del argot de los barrios o la jerga muy reciente que todavía no se haya extendido entre el público en general, y eligen coloquialismos que sean reconocibles por la mayoría del público (Cvetkovi et al., Živanovi , Anexo I: 6, 34, 100). Una de las instrucciones del libro de estilo de la televisión RTS<sup>103</sup> claramente dice que: «el lenguaje utilizado debe ser comprendido por todos» (Cvetkovi et al., Anexo I: 6). En algunas cadenas de televisión, como en la televisión pública, cuya política es evitar los calcos y cuidar la norma hablada y escrita del serbio, se impide el uso de los coloquialismos prestados de otros idiomas como *bye*, *office*, *hi*, etc. Popovi (Anexo I: 46). La misma cadena aconseja que se prescinda de la palabra «pandur» [pasma] como posible traducción de «cop» que el diccionario Collins de inglés estadounidense define como la expresión coloquial para referirse a la policía<sup>104</sup>, dado que este término pertenece a la jerga, mientras que el término anglosajón es mucho más frecuente y popularizado en el idioma inglés, según la opinión de Nebojša Cvetkovi y otros traductores de la televisión pública (Anexo I: 34).

<sup>103</sup> El nombre oficial del documento es: Las Reglas Internas de la Subtitulación de la Radio Televisión Serbia (Anexo I: 3-7)

<sup>104</sup> <<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/american/cop?showCookiePolicy=true>> [Consulta: 28/03/2015]

En cuanto a los dibujos animados, la traducción ha de ser verosímil y debe reproducir la naturalidad de la cinta original (P. Kovačević, Đorđević, Nikolić, Anexo I: 64, 79, 83). Los profesionales entrevistados, Nikola Popović y Predrag Đorđević, hacen hincapié en que hay que transmitir la intención y el efecto del mensaje de la V.O., pero respetando los rasgos de la cultura meta (Anexo I: 46, 84). El director del estudio Loudworks, Predrag Đorđević, nos cuenta que en la versión doblada del dibujo animado *Hércules* se realizaron unos cambios con respecto al lenguaje coloquial, que literalmente traducido era difícil de entender por el público infantil, y amenazaba con adoptar una connotación negativa y soez (Anexo I: 84).

Whitman (2001: 155) apunta que las variedades léxicas, los diferentes registros y hasta el uso de un sinónimo y no otro contribuyen a la caracterización del personaje y aportan información sobre el entorno social al que pertenece. En consecuencia, el uso de un registro único en todo el film aleja la traducción del original y puede tener como resultado un texto poco convincente (Zaro Vera, 2001: 59). En la traducción fílmica al español, los estudios solían acudir a la nivelación, «el fenómeno que se produce cuando la traducción iguala, o «nivela» las diferencias, sobre todo dialectales, que contiene el texto origen» (Zaro Vera, 2001: 59). No obstante, evitando el argot se crea un idioma neutro, artificial, que prescinde de los elementos característicos de un grupo en particular (Mayoral Asensio, 2001: 29).

En el territorio de América Latina es muy común usar una versión de español neutro adaptado para todo el espacio de América Latina y nivelar o anular el argot y el lenguaje soez (Scandura, 2004). En algunas televisiones de Serbia (Cvetković, Živanović, Anexo I: 42, 99) o Croacia (Nikolić, 2005: 35), a menudo se acude al idioma estándar o a un registro coloquial de uso amplio para traducir argot o expresiones malsonantes, de modo que el estilo del texto se modifica – por ejemplo, traducir en un lenguaje normativo el habla de los mafiosos o criminales cuando obviamente no hablan así, Nikolić, 2005: 35).

La dificultad que tienen los traductores es la de tener que elegir palabras que pertenezcan al habla coloquial de uso amplio y reconocibles para la mayoría de los espectadores (Lukić, Anexo I: 34, 100; Nikolić, 2005: 34-35). Al efectuar estos cambios de registro, la información paralingüística (Chaume, 2004a: 186-201), es decir la voz, el

tono, etc., o los gestos (véase el apartado 5.11), y la información visual pueden estar en desacuerdo con el lenguaje de la traducción. No obstante, los traductores entrevistados, como Nebojša Cvetkovi y Nikola Popovi, alegan que los textos audiovisuales que abundan en tacos y jerga criminal se subtitulan mediante los mismos recursos pero sin exagerar en cuanto a su uso (Anexo I: 34, 46).

Aunque el uso del habla coloquial o de las palabras o frases agramaticales suponga una traducción más convincente y correcta, los traductores tienden a preservar la normativa gramatical en el subtitulado dándole un papel muy importante en la protección de la lengua (Cvetkovi, Anexo I: 33; Luki, 2010: 219). En *las Reglas Internas de la Subtitulación de RTS* se aconseja que las palabras tergiversadas a propósito estén marcadas como tales y que se reproduzcan entre comillas (Cvetkovi et al., Anexo I: 7). En el caso del doblaje, el texto a veces se adapta para ser apto para el público infantil y se intenta emplear un vocabulario ameno por razones didácticas (P. Kovačević, Anexo I: 63). Recordamos que todas las afirmaciones de los profesionales entrevistados se contrastarán con los datos obtenidos en el corpus en el capítulo de análisis de los ejemplos de este trabajo (véase Capítulo 6).

### 5.9. Cómo se traducen la poesía y las rimas

La pregunta que suele plantearse a la hora de traducir rimas o poesía es si darle más importancia al contenido o a la forma (Whitman, 2001: 164). De manera similar a lo que ocurre en la traducción del humor, es importante decidir cuáles son las prioridades en la traducción del texto en cuestión, y a partir de allí decidir qué estrategias y técnicas de traducción aplicar. La justificación de cada solución traductológica depende de la escala de prioridades y restricciones relacionadas con el medio y el contexto (Zabalbeascoa, 1997: 331-337).

En las películas dobladas, a menudo, se acude a la subtitulación a la hora de traducir las canciones, debido a que la música y las voces suelen ser más importantes que el significado de las letras (Zabalbeascoa, 1997: 339), y por el considerable ahorro que supone esta modalidad comparada con el doblaje (Luki, 2007: 73; P. Kovačević, Anexo I: 58). La traducción, en este caso, depende de las limitaciones del subtitulado, y

de las estrategias adoptadas en el proceso traductológico. El traductor puede inclinarse más hacia uno de estos dos objetivos: transmitir el sentido de la canción original, o hacer que rime. Una solución alternativa es doblar las canciones y ser coherente con los factores no verbales del canal visual (el ritmo, el cambio de escenas, etc.) (Zabalbeascoa, 1997: 339).

Según Whitman (2001: 163-164), traducir rimas supone un verdadero reto para el traductor audiovisual, y la autora reclama un enfoque creativo, flexible e imaginativo cuyo fin sea transmitir la intencionalidad del texto. Asimismo, la autora subraya la importancia de la forma, el metro y la rima de los versos a la hora de expresar los elementos humorísticos de la versión original, y apunta que su eliminación no es una solución óptima (Whitman, 2001: 163-164). En el caso del doblaje la necesidad del ajuste labial incrementa el trabajo del traductor, que ha de emplear el metro adecuado de los versos, y encontrar equivalentes en el idioma meta para expresar los mismos rasgos prosódicos del texto original (Chaume, 2012: 134). En el caso de los dibujos animados, por ejemplo, es común utilizar la rima en la traducción de las canciones infantiles en el idioma meta cuando en el film original se hace lo mismo.

El uso de la rima en los films de época merece una atención especial. En estos casos, el traductor puede inspirarse en las traducciones literarias de estas obras. En este sentido, la traductora y profesora Dr. Jasna Stojanovi de la Universidad de Belgrado explica que «El traductor siempre necesita razonar... Tiene que considerar todas las circunstancias: la lengua origen y meta, la época en la que ocurre la trama, el período al que pertenece el escritor (en este caso el film<sup>105</sup>), etc.» (Anexo I: 109).

Cuando los personajes cantan, o utilizan rimas, el subtítulo se sirve de un formato específico, como las comillas para marcar la poesía, o la cursiva y mayúsculas para las canciones (véase 4.1.1.; Cvetkovi et al., Živanovi , B. Kova evi , Anexo I: 6, 93, 120). Los traductores audiovisuales en Serbia suelen subtítular las canciones cuando son significativas para la trama, y procuran detectar y plasmar la función de los elementos prosódicos del texto meta y las cualidades métricas de los versos (Cvetkovi , Živanovi , Anexo I: 40, 111). Para ser exactos, el metro cobra importancia si de él depende la

---

<sup>105</sup> El comentario es mío.

comicidad del texto o la caracterización del personaje, aunque a veces es más importante transmitir el sentido de las canciones que se pueden escuchar en el film si la letra está vinculada a los sucesos o personajes de pantalla.

En el caso de los dibujos animados, el uso de la rima puede tener mucha importancia para el conjunto de la trama, y darle al texto más alegría o comicidad, o bien ayuda a definir a los personajes (P. Kova evi , Anexo I: 69-70). En estas situaciones, al igual que en el trasvase de los elementos humorísticos, es primordial definir la funcionalidad del texto antes de decantarse por una de las estrategias o técnicas de traducción (Chaume, 2012: 149). El traductor Predrag Kova evi (Anexo I: 70) asegura que, a través de estas técnicas de traducción, se pretenden conseguir los mismos efectos que se propone tener el texto original.

Según el coordinador de la producción ajena de la televisión B92, Miroslav Živanovi , y la actriz de doblaje, Maša Daki , las cadenas de televisión o estudios de doblaje en Serbia, cuando la productora / distribuidora lo permite, a menudo encomiendan la *recreación* de las canciones de los dibujos animados a músicos o cantantes de renombre (Anexo I: 80, 103). En otros casos las vierten los traductores y estas luego se subtitulan o doblan según lo decida la televisión, teniendo en cuenta los plazos y el presupuesto (P. Kova evi , Daki , Anexo I: 60, 70, 80).

Un asunto igual de importante es la traducción de poemas, canciones o rimas de obras literarias que aparecen en un texto audiovisual. Los títulos de las películas, libros, canciones, citas, pero también los elementos más implícitos, como algunas expresiones típicas, alusiones a una obra de arte o a la literatura, juegos de palabras, giros, modismos, etc., son ejemplos de *intertextualidad* (Chaume, 2012: 147), que se puede definir como referencia a un texto oral, escrito o audiovisual diferente del texto en el que se encuentra dicha referencia (Martínez Sierra, 2010). Chaume (2012: 134) trata la intertextualidad como un rasgo estilístico intencionado, y añade que: «intertexts are usually difficult to detect, since they are not always explicit. If they are explicit, then the translator usually finds the target text equivalent in his or her language and culture».

El uso de un cierto estilo en el texto origen nunca es gratuito y sirve para expresar un determinado mensaje, de modo que la traducción debería emplear el mismo estilo que el T.O., es decir transmitir el modo en el que el personaje habla, las palabras,

estructuras gramaticales y fuentes literarias que elije (Chaume, 2012: 134 - 135). El uso de las citas es muy común en las películas históricas en las que la trama ocurre en una época que se caracteriza por cierto estilo de habla y determinadas estructuras sintácticas, morfológicas o léxicas. En este caso, según Chaume (2012: 138), se recomiendan tres posibles técnicas de traducción.

- 1) Utilizar la traducción ya existente, señalando la fuente en los créditos. Dicha técnica es común en los films basados en una novela, poema u obra de teatro, cuando las citas o ciertas partes del texto están prestadas de la obra cuya traducción haya sido realizada por un traductor de renombre en la cultura meta (este es el caso de las traducciones de Shakespeare o Cervantes en Serbia);
- 2) Realizar la traducción utilizando el léxico, y el sintaxis propios de la época en cuestión;
- 3) Compensar las marcas lingüísticas históricas del texto origen con marcas estilísticas, juegos con el orden de las palabras, uso de formas verbales arcaicas, o uso del léxico del período en cuestión en otros lugares del texto.

Al traducir las citas o la poesía de autores literarios que han sido traducidos al serbio, sobre todo en el caso de los autores y obras clásicas, los subtituladores en Serbia tienden a acudir a las traducciones conocidas de estas obras en serbio, o intentan reproducir el estilo y el sentido del texto original cuando no disponen de las mismas (avi -Ili , Cvetkovi , Anexo I: 19, 40). En el caso de las obras de Shakespeare o de la Biblia, por ejemplo, casi siempre se acude a una de las traducciones reconocidas de estas obras al serbio, y el texto se pone entre comillas (Anexo I: 40). Los traductores están obligados a anotar el título del volumen y el traductor que realizó la traducción, y, cuando los derechos de autor están vigentes, pedir permisos para utilizar las citas (avi -Ili , Cvetkovi , Anexo I: 19, 40).

### 5.10. La traducción del humor

Todos los detalles de un guion, como la elección de una palabra y no otra pueden ser relevantes para reflejar las características de cada personaje y transmitir un mensaje con carga sociocultural (Whitman, 2001: 155). En el caso de los chistes o bromas aumenta la dificultad a la hora de elegir las palabras adecuadas para transmitir los elementos que crean el efecto humorístico en el texto. En este trabajo, nos referiremos al humor en el sentido de «todo aquello que pertenece a la comunicación humana con la intención de producir una reacción de risa o sonrisa (de ser gracioso) en los destinatarios del texto» (Zabalbeascoa, 2001: 255).

Uno de los traductores de la televisión pública de Serbia, Nebojša Cvetkovi , afirma que la traducción de chistes, bromas u otros elementos humorísticos, de algún modo, siempre están vinculados a la creatividad e ingenio (Anexo I: 41). Whitman (2001: 157) apunta que «the translator must possess all the skills and talent that go to make a screenwriter: a feel for dialogue, speech rhythms, lexical and register nuances, *along with the innate, unlearnable gift of knowing what makes a line funny*<sup>106</sup>, what makes a line actable, what makes a line powerful»; y añade que la reacción de los espectadores es mucho más importante que la traducción literal del sentido de las frases de la V.O. (Whitman, 2001: 149). Cuando no existen limitaciones y prioridades de otro rango, parece que gracias a este «unlearnable gift» algunos traductores reproducen la comicidad de los textos con más facilidad que otros, por lo que algunas televisiones en Serbia contratan a determinados «traductores con talento» para la traducción de las series humorísticas (Cvetkovi , Živanovi , B. Kova evi , Anexo I: 24, 101, 121).

Además de talento, los traductores, como Nebojša Cvetkovi y Predrag Kova evi , subrayan la importancia de los conocimientos generales de la cultura origen, dado que los elementos culturales son muchas veces la clave para entender y traducir el humor de las series y films (Anexo I: 23, 54). Nebojša Cvetkovi cita algunos ejemplos de este tipo, como las series británicas *Men behaving badly* (Martin Dennis, 1992 – 1999) u *Only fools end horses* (John Sullivan, 1981 – 2003) (Anexo I: 23).

---

<sup>106</sup> La cursiva es mía.



No obstante, sin desfavorecer la importancia de la creatividad, son varios los factores que primero hay que tener en cuenta a la hora de traducir el humor, una tarea nada fácil según la mayoría de autores (Chaume, 2012: 150). Varios académicos han tratado este tema detenidamente como Chiaro (1992), Zabalbeascoa (1997, 2001), Chaves (2000), Díaz Cintas (2001 a, 2001 b), Whitman (2001), Fuentes (2001 a), Díaz Cintas y Remael (2007), Martínez Sierra (2004, 2008, 2009, 2010), Chaume (2012), entre otros, y han analizado varios aspectos importantes de la traducción de humor. Según Zabalbeascoa, la traducción de los textos audiovisuales puede mejorar si los traductores (aquí añadimos también los estudiantes de traducción, futuros traductores) amplían su comprensión de los mecanismos del funcionamiento del humor y las tradiciones cómicas de cada comunidad, a la vez que «las estrategias de adaptación y compensación que tienen a su alcance, tanto lingüísticas, como paralingüísticas y tecnológicas» (2001: 262).

Como ya hemos podido concluir de las palabras de Whitman y según confirma Martínez Sierra (2008: 239), el enfoque funcionalista vuelve a ser el criterio principal a la hora de traducir textos audiovisuales cómicos en un intento de conservar el efecto humorístico del original. Tanto Zabalbeascoa como Martínez Sierra hablan de la necesidad de considerar cuáles son las prioridades (objetivos) y restricciones (obstáculos) antes de emprender una labor traductora (Martínez Sierra, 2008: 36-37). A veces es más importante ser fiel a la codificación lingüística del original porque el chiste no es relevante, y no es prudente arriesgar la coherencia del texto, y otras veces lo primordial es conseguir que el público se ría (Díaz Cintas, 2001b). Zabalbeascoa (2001: 256-258), por su parte, establece una escala de prioridades y restricciones en la traducción, que en el caso de la traducción de las comedias televisivas frecuente se resume en lo siguiente: conseguir un buen nivel de audiencia, ser entretenidas y provocar la risa. La prioridad de primer orden en la traducción de los textos humorísticos o cómicos sería mantener el efecto humorístico como el propósito de este tipo de productos audiovisuales (Martínez Sierra, 2008: 36-38).

El *scopos* (finalidad, propósito) de la traducción además dependerá de las instrucciones del cliente, es decir de la televisión o la distribuidora que encarga la traducción, de las expectativas del público y de sus conocimientos socioculturales. Una

de las funciones del texto meta, como explica Nord, sería imitar los efectos de la recepción del texto origen (Nord, 1997: 30). Sin embargo, el traductor a veces no cuenta con todos los datos necesarios para poder satisfacer todas estas exigencias (Martínez Sierra, 2008: 40-41), o no tiene el acceso al producto audiovisual o a la imagen, lo que hace que su tarea sea aún más compleja, considerando la importancia crucial de los elementos sonoros y visuales en el trasvase (Díaz Cintas, 2001b: 127).

Las restricciones que suelen relacionarse con el modo audiovisual, en particular el doblaje y el subtitulado serían (Díaz Cintas, 2001: 132; 2001b: 123):

- Las restricciones producidas por la imagen: cuando los actores se ríen, hay que reproducir el efecto jocoso; o cuando una frase hecha o juego de palabras están ilustradas por una imagen, de modo que el traductor tiene que utilizar las palabras existentes en la frase hecha y se arriesga a perder por completo el efecto humorístico (Díaz Cintas, 2001b: 127). Díaz Cintas denomina estas situaciones como «obstáculos insalvables» pero no recomienda la elisión de las frases. A veces incluso estas situaciones llegan a trasvasarse conservando el efecto humorístico aunque puede que en un grado menor, o con suerte, los modismos en un idioma y otro son similares y no es difícil traducirlos.
- Los elementos gráficos en pantalla igualmente pueden entrar en conflicto con la traducción. Es el caso de las abreviaciones o siglas que forman parte del código lingüístico y a la vez aparecen escritas en pantalla, de modo que es preciso encontrar palabras o expresiones relacionadas con las mismas siglas en el idioma meta (Chaume, 2012: 150).
- El código de colocación del sonido puede dificultar la labor del traductor, por ejemplo, las risas en *off* que imponen que el texto que sigan sea gracioso.
- Las palabras tabú, como los tacos, pueden resultar más insultantes en una cultura que en la otra, además que parecen más ofensivas cuando se leen en los subtítulos que cuando se pronuncian (Díaz Cintas, 2001b: 123). Su elisión o el uso de eufemismos pueden disminuir la comicidad del texto.

- A veces el uso de los nombres comerciales en la traducción está limitado, y el traductor ha de encontrar una solución eficaz para traducirlos o sustituirlos.
- Cuando un tercer idioma o L3 (un idioma distinto del idioma principal del film o L1), entra en escena para crear una situación cómica a raíz de su incompreensión, y el mismo idioma se vuelve transparente para el público de la versión meta, el proceso traductológico se complica radicalmente.

El último problema es frecuente a la hora de doblar al español los diálogos en un español de América en los films estadounidenses. El caso no es muy común en la subtitulación al serbio dado su estatus de idioma minoritario, y cuando ocurre, los diálogos en serbio simplemente no se traducen (Stojanovi , Anexo I: 101, 102). En el episodio *Bebé a bordo* (capítulo 72, 3ª temporada, NEOX<sup>107</sup>, 2012)<sup>108</sup>, de la famosa serie *Modern Family*<sup>109</sup> (Steven Levitan, Christopher Lloyd, 2009), que gira alrededor de tres familias y su vida cotidiana llena de situaciones cómicas, Mitchell (Jessie Tyler) y Cameron (Eric Stone Ferguson), una pareja homosexual, por fin reciben buenas noticias sobre el proceso de adopción de un niño. Llenos de esperanza, llegan al hospital donde tiene lugar el parto de una mujer joven con la que acordaron dicha adopción. Con la ayuda de Gloria (Sofía Vergara), intentan comprender qué hablan los familiares de la mujer latinoamericana mientras ella está en la sala de parto. La escena se desarrolla con mucha teatralidad, aludiendo a las telenovelas hispanoamericanas, y Gloria toma el papel de intérprete entre la familia que habla español y la pareja homosexual que quiere adoptar. El problema que se crea con el doblaje es que tanto la L2, o lengua de traducción, como la L3, en este ejemplo, son el mismo idioma, y la intencionalidad y el humor de la escena puede desaparecer.

En la versión subtitulada al serbio, emitida en Fox International Channels<sup>110</sup>, se percibe el cambio de idiomas y se traducen las frases interpretadas por Gloria, así que la escena no pierde su contenido humorístico. Sin embargo, el traductor de la versión

<sup>107</sup> La serie *Modern Family* se emite en la cadena NEOX los domingos a 22. 30.

<sup>108</sup> En la version original: *Baby on Board*<sup>108</sup>, S. 3, Ep. 24, 2012

<sup>109</sup> <<http://www.antena3.com/neox/series/modern-family/eres-fan/temporada3/>> [Consulta: 07/09/2013]

<sup>110</sup> La serie se emitía diariamente a las 20:30 en 2012 la cadena por cable FOX.

doblada al español (L2) se encuentra ante un problema dado que los espectadores de la versión meta comprenden el idioma, cuya opacidad en la versión original sirve para crear una situación cómica. Gloria es colombiana, y está invitada al hospital para traducir de su lengua materna, así que en el doblaje al español no se podía producir un cambio del segundo idioma de la escena, una de las soluciones que aconseja Whitman (2001: 146). Por ello, se emplea un léxico exclusivo de los países latinoamericanos para que los acompañantes de Gloria no lo puedan entender y para evitar, dentro de lo posible, la confrontación entre la imagen, el contexto, el código lingüístico y el canal acústico.

En el doblaje al español es común resolver este tipo de conflictos utilizando alguna otra L3 como, por ejemplo, el portugués. En la película estadounidense *Cop Out* (Kevin Smith, 2010)<sup>111</sup>, una comedia de acción, protagonizada por Bruce Willis y Tracy Morgan, Gabriela (interpretada por Ana de la Reguera), una testigo protegida, habla en español, lo que produce varias situaciones cómicas debidas a los malentendidos que surgen entre ella y los dos policías. En la versión doblada al español sus intervenciones se doblan al portugués, estrategia que permite preservar los elementos humorísticos.

Aunque el código visual puede plantear obstáculos en la traducción del humor, también puede resultar de gran utilidad. A este respecto Martínez Sierra (2009: 142) afirma que no son pocos los autores que han indicado el carácter restrictivo de la imagen, aunque su propia investigación demuestra que el elemento visual a menudo puede facilitar la comprensión del texto y aumentar su comicidad. El autor ilustra lo dicho con varios ejemplos en los que los chistes con los personajes conocidos en la cultura origen se exportan a la versión doblada al español de la comedia *The Simpson* (Matt Groening, 1989-) (*Los Simpson*) y mantienen su carga humorística gracias a la imagen que nos permite entender de qué tipo de personajes se trata.

Por su parte, Díaz Cintas (2001b) expone tanto los lados positivos como los negativos de la intrusión de la imagen y la pista sonora en las operaciones de traducción

<sup>111</sup>< [http://www.imdb.com/title/tt1385867/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1385867/?ref_=fn_al_tt_1)> [Consulta: 07/09/2013]  
La película fue emitida en Antena 3 el 27 de julio de 2013 a las 22.10.  
<<http://www.europapress.es/tv/noticia-bruce-willis-caza-ladron-vaya-par-polis-antena-20130726220650.html>> [08/09/2013]

audiovisual y es uno de los académicos que resalta la importancia de los elementos no-verbales para crear humor. El autor considera que es injusto aplicar solamente criterios lingüísticos a la hora de valorar el trasvase del humor en los productos audiovisuales (Díaz Cintas, 2001b: 129). Los sonidos, gestos, y movimientos producen humor que suele ser fácilmente comprensible por diversas culturas, así que en muchas ocasiones no es necesario subtítularlos. Es más, no se recomienda incluir interjecciones y exclamaciones en el subtítulado. De hecho, es suficiente utilizar algunas para reflejar su existencia, y dejarle al canal acústico encargarse de producir por sí solo el efecto cómico (Díaz Cintas, 2001 b: 126; Anexo I: 7).

En la misma línea, el traductor Nebojša Cvetkovi resalta la importancia de subtítular la frase final de un chiste (*punch line*), que hace que este resulte gracioso, justo a tiempo y no antes de que se pronuncie (Cvetkovi et al., Anexo I: 5). De este modo el audio coincide con el código lingüístico.

Martínez Sierra (2008), en un estudio complejo y muy clarificador, desarrolla «una metodología descriptiva para el estudio contrastivo de la traducción de humor en textos audiovisuales» (2008: 202). Basándose en la clasificación de Zabalbeascoa (1993 y 1996) propone una lista de tipos de elementos que «dotan de carga humorística cierto segmento humorístico o chiste» (2008: 141). El *chiste* sería todo aquello cuya intención es provocar un efecto humorístico (Martínez Sierra 2008: 118). La palabra *joke*, que en el idioma inglés significa tanto un chiste como una broma, suele constituir la unidad de análisis en el caso de las investigaciones en inglés (Díaz Cintas, Remael, 2007: 211), y está definida principalmente como «something said or done to provoke laughter; especially: a brief oral narrative with a climactic humorous twist»<sup>112</sup>.

Martínez Sierra subraya que en su análisis trata los elementos humorísticos que los chistes pueden contener (algunos incluso más de uno), y no los tipos de chistes propuestos por Zabalbeascoa (1996: 251-255). En su exhaustivo análisis de la traducción al español del humor en la famosa serie *The Simpsons* (Matt Groening, 1989 –), Martínez Sierra (2008), a través de un corpus coherente, compara la naturaleza y la cantidad de elementos humorísticos existentes en la versión original y doblada de esta

<sup>112</sup> <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/joke>> [Consulta: 30/3/2015]

serie. En el capítulo de análisis del presente trabajo principalmente nos basaremos en la terminología y clasificación de tipos de elementos humorísticos propuesta por este autor, para poder valorar el éxito con el que se han traducido los segmentos humorísticos de nuestro corpus en términos cuantitativos, no cualitativos.

La siguiente tabla demuestra la taxonomía propuesta por Zabalbeascoa (1996), relativa a los tipos de chistes, y la clasificación de elementos humorísticos presentada por Martínez Sierra (2008). La tipología ofrecida por Martínez Sierra (2008, 143-153), además incluye los chistes simples que contienen uno o varios elementos humorísticos del mismo tipo, y los chistes compuestos que ofrecen la combinación de dos o más tipos de elementos.

<b>Propuesta de Zabalbeascoa de tipos de chistes</b>	<b>Tipología de Martínez Sierra de elementos humorísticos</b>
Chistes binacionales	Elementos no-marcados
Chistes sobre la cultura y las instituciones nacionales	Elementos sobre la comunidad e instituciones
Chistes de sentido del humor nacional	Elementos de sentido del humor de la comunidad
Chistes dependientes de la lengua	Elementos lingüísticos
Chistes visuales	Elementos visuales
	Elementos sonoros (Fuentes, 2001a: 33)
	Elementos paralingüísticos
	Elementos gráficos

Cuadro 12: *Tipología de elementos humorísticos en los chistes.*

A continuación, definiremos los elementos humorísticos de la tipología de Martínez Sierra (2008: 140-151 y 2009), que utilizaremos en el análisis del humor en este trabajo.

*Los elementos sobre la comunidad e instituciones* son los que hacen referencia a los elementos relacionados con una comunidad determinada: los nombres de las personas famosas, de las calles, films, series o musicales, programas de televisión, libros, periódicos o similar. La noción de *comunidad*, que introduce Martínez Sierra, comprende un grupo cultural que comparte un conocimiento previo necesario para comprender un chiste, aunque este puede tener mayor o menor éxito de acuerdo con el gusto de cada miembro del grupo (Martínez Sierra, 2008: 140-144).

*Los elementos de sentido de humor de la comunidad* son aquellos elementos que parecen ser más populares en unas comunidades que en otras, y también los que se basan en la realidad que nos rodea o en la cultura en su sentido más general, e igual que otras categorías incluye referencias explícitas, implícitas, visuales y acústicas.

*Los elementos lingüísticos*, según Martínez Sierra (2008: 146), son aquellos elementos «explícitos o implícitos en el mensaje, que por otra parte puede ser hablado o escrito». Un ejemplo sería el efecto humorístico provocado por los errores gramaticales que comete un personaje a la hora de hablar.

*Los elementos visuales* provienen de las imágenes e iconos que aparecen en pantalla, y los *elementos gráficos* provocan el efecto humorístico gracias al mensaje escrito en un icono concreto, como por ejemplo, carteles, notas, y otros mensajes escritos.

La clasificación ampliada por Martínez Sierra incluye también los elementos *paralingüísticos* (2008: 147-148), que igualmente menciona Díaz Cintas (2001b) en su artículo «Aspectos semióticos en la subtitulación de situaciones cómicas», bajo el nombre de chistes paralingüísticos. Los elementos paralingüísticos son las cualidades no-verbales de la voz como los rasgos fonéticos dialectales, la entonación, el tono y el timbre de la voz, el acento, la resonancia, los ruidos, y otra información paralingüística que puede ser igual de significativa que la información verbal en la creación del humor (Díaz Cintas, 2001b). El traductor serbio Predrag Kovačević especifica que el uso de cierto acento o entonación es un recurso muy común para provocar risas (Anexo I: 63-64).

Uno de los ejemplos recientes es la nueva entrega de la película *Astérix et Obélix: Au service de Sa Majesté* (Laurent Tirard, 2012) en DVD, en la que los protagonistas hablan con acento inglés en un intento de encajar en el entorno británico y esconderse de los romanos. El uso de los acentos parece ser más difícil de plasmar en las versiones subtituladas (Martínez Sierra, 2009), pero, con la ayuda del sonido y combinando grafemas, se puede transmitir y entender su efecto cómico o el juego de fonemas que se emplea para crear una situación humorística (Díaz Cintas, 2001b: 125).

*Los elementos sonoros* representan el humor creado por la pista sonora, que, como ya hemos mencionado, a veces no hace falta subtítular debido a su carácter universal.

En la versión doblada, el sonido y la imagen, también aportan significado y provocan risas, aunque igualmente pueden complicar la labor del traductor (Martínez Sierra, 2008: 128-151).

Por último, Martínez Sierra incluye en su clasificación los *elementos humorísticos no-marcados* que son aquellos elementos que crean humor pero dadas sus características no se pueden incluir en ninguna de las categorías anteriormente presentadas. El autor cita el ejemplo de la frase «El mundo es un lugar más seguro hoy que hace cuatro años», que podría tener efecto humorístico para algunos, pero que no pertenece a ninguno de los grupos anteriores.

Ya se ha mencionado que estos elementos se pueden combinar creando chistes compuestos, como es el caso de la escena del minuto 13 de la película *Millions* (Danny Boyle, 2004), subtitulada en DVD al serbio, en la que a Damian, el niño que imagina hablar con los santos, se le aparece Santa Clara de Asis (Clare of Assisi en la V.O.) con una aureola y la ropa de monja, y empieza a fumar. Obviamente, este elemento visual, basado en la contradicción entre la acción que realiza el personaje y su condición de santa, se crea con la intención de crear humor, junto con el elemento de sentido de humor de la comunidad, ya que la trama se desarrolla en Irlanda, un país de tradición católica.

En la traducción de los elementos citados en el cuadro, al establecer la función del texto, el traductor puede optar por una traducción extranjerizante, acudir al método de familiarización, o incluso combinar las soluciones definidas por estos «dos polos de un continuo» (Martínez Sierra, 2008: 38-39). Los dos métodos anteriormente mencionados conllevan cierto riesgo, dado que la extranjerización puede acabar en una pérdida del efecto humorístico, y la domesticación alejar la traducción de la trama, el estilo y la comunidad descrita en el film (Martínez Sierra, 2006; Chaume, 2012: 148-149). Para evitar esta alienación de la traducción y el contexto, Whitman (2001: 148) recomienda el uso de los elementos propios de la cultura origen más conocidos por la cultura meta para sustituir nombres y conceptos que la cultura meta probablemente desconoce por completo. Fuentes (2001a) y Zabalbeazcoa (1996), por su parte, recomiendan una adaptación o reformulación del texto para conservar los elementos humorísticos, y



algunos autores sugieren que es mejor omitir un chiste que adaptarlo a la cultura meta y situarlo fuera del contexto (Gillies, 1997 en Chaume, 2012: 149).

Díaz Cintas y Remael (2007: 211) afirman que la traducción de un texto humorístico empieza con la interpretación del texto origen, continúa con la evaluación de la reacción del espectador meta ante un chiste en particular, y termina con la *reformulación*<sup>113</sup> de elementos humorísticos del texto origen. Los autores subrayan el hecho de que a veces es más importante provocar risas, que dar el significado exacto de la frase. Antes de adoptar una de estas estrategias, Chaume (2012: 149) recuerda que lo principal es reconocer la función que tiene el texto y tomar una decisión basada en este factor.

### 5.11. Los códigos de significación del texto audiovisual

En el apartado anterior avanzábamos la importancia que en el proceso traductológico pueden tener la imagen, el acento, la entonación, los gestos u otros signos no verbales. Varios estudios del ámbito académico (Nord, 1991; Poyatos, 1997; Zabalbeascoa 1997, 2001; Chaume, 1997, 2004a y b; Gambier y Gottlieb, 2001, Gottlieb, 2005, entre otros) ponen en valor la relevancia de la información no verbal, sobre todo en el ámbito de la traducción audiovisual, y la necesidad de reflexionar sobre la interacción entre el canal acústico y el canal visual y, especialmente, el código lingüístico entre los otros códigos de significación transmitidos por estos canales, e investigar también los signos no verbales que interactúan con el texto. Tradicionalmente, la traducción interlingüística (Jakobson, 1959) se ha considerado la traducción propiamente dicha, y la mayoría de los trabajos en la teoría de la traducción tratan la transferencia del mensaje verbal de un idioma al otro, y dejan a la información no verbal en un segundo plano. Sin embargo, los estudios anteriormente mencionados permiten poner en valor la importancia de la información no verbal en el proceso traductológico.

---

<sup>113</sup> La cursiva es mía.

Chaume (1997: 315) define la traducción audiovisual como: «a modality of translation of special texts where two narrations, which use different channels of communication take place at the same time, thus forming a coherent and cohesive text, a multidimensional unit». La definición deja claro que el texto audiovisual es el resultado de la interacción de la información transmitida mediante, por lo menos, dos canales de comunicación, y que la imagen tiene un papel esencial en la comprensión del mensaje (Chaume, 1997: 316). El autor también subraya la necesidad de que los traductores, durante su formación, entiendan el texto audiovisual en su conjunto como una unidad multidimensional. Gottlieb (2005: 13), en un artículo que defiende la naturaleza multidimensional de la TAV y la traducción en general, al hilo de este concepto define la traducción audiovisual (aunque utilizando el término *screen translation*) como: «the translation of transient polysemiotic texts presented onscreen to mass audiences». La información no verbal en un texto audiovisual abarca tanto la información vehiculada por el canal acústico, es decir, la información paralingüística, musical y sonora, y la información transmitida por el canal visual, como las imágenes, carteles, notas, etc. (Chaume, 2004 a: 186).

En la subtitulación, los elementos no verbales de tipo acústico o visual, que normalmente no es necesario transferir, ayudan a comprender el mensaje transmitido a través de los subtítulos. Por eso es importante que los subtituladores, al igual que los traductores para el doblaje tengan acceso al producto audiovisual, aunque esto no es siempre posible (Díaz Cintas, 2001b: 121-127).<sup>114</sup>

Como parte de un nuevo modelo de análisis de los textos audiovisuales con finalidades traductológicas, y particularmente útil para los investigadores, futuros traductores y estudiantes, Chaume (2004) establece una tipología de códigos de significación basada en los estudios fílmicos, que se seguirá en el presente trabajo. La noción de código se refiere a los «sistemas de significación adoptados convencionalmente por una comunidad cultural», compuestos por determinados signos,

---

<sup>114</sup> Durante el evento *Media for All 4* (2011, Londres), varios profesionales comentaron las dificultades que en la traducción y el doblaje puede producir la falta de los archivos de video o su poca visibilidad cuando las productoras entregan los films con la imagen defectuosa para proteger el proyecto de la piratería.

además de reglas y convenciones que regulan el uso de tales signos (Chaume, 2004a: 17).

Este modelo de análisis está constituido por dos dimensiones. La primera comprende factores externos que influyen en la traducción o normas preliminares, como los aspectos profesionales, socio-históricos, factores del proceso de comunicación y de recepción. Por otro lado, la dimensión interna engloba los problemas traductológicos que la TAV comparte con otras modalidades de traducción, y los que le son propios – *problemas específicos*. Estos últimos agrupan todos los códigos de significación relevantes para la traducción audiovisual, enhebrados tanto en la narración acústica como en la narración visual, junto con el valor añadido que surge gracias a la interacción de estas narraciones (Chaume, 2004a: 155-165).

Los códigos de significación operan simultáneamente para producir el sentido del texto audiovisual (Chaume, 2004a: 19). Según Carmona (2005: 81-85), en el discurso fílmico opera una serie de códigos divididos en cuatro grandes grupos: tecnológicos, visuales, sonoros y sintácticos o de montaje. A partir de estos grupos, Chaume establece la siguiente lista de códigos que se relacionan con los problemas específicos de la TAV, y cuyo funcionamiento el traductor ha de conocer para poder estimar su impacto en la traducción:

- Código lingüístico
- Código paralingüístico
- Código musical
- Códigode efectos especiales
- Código de colocación de sonido
- Código iconográfico
- Código fotográfico
- Código de planificación
- Códigos de movilidad
- Códigos gráficos
- Códigos sintácticos

Todos ellos interaccionan entre sí a la hora de componer el mensaje fílmico (Díaz Cintas, 2001b: 121), y comprenden signos tanto verbales como no verbales, que también pueden ser portadores de referencias culturales (Chaume, 1997: 324). A continuación describiremos brevemente los códigos de la propuesta de Chaume (2004a: 15-27, 155-305), sobre todo, los que trataremos en el capítulo 6 de este trabajo.

El canal acústico transmite los primeros cinco códigos de la lista aquí presentada. *El código lingüístico* resulta ser el único (junto al paralingüístico) que puede ser manipulado por el traductor a la hora de realizar la traducción. La peculiaridad de este código, en el caso de la traducción audiovisual, es que los diálogos del texto audiovisual se han escrito para ser oralizados, de modo que la traducción ha de ser reescrita para parecer igual de verosímil que el original, en un equilibrio entre lenguaje estándar y elementos propios del registro oral como, por ejemplo, un léxico espontáneo, argot, clichés o interjecciones (Chaume, 2004a: 20). A la hora de realizar la subtitulación, no es aconsejable reproducir todas las interjecciones, o marcar los cambios de entonación, ya que se pueden inferir a partir de la V.O.<sup>115</sup>. Tampoco es posible representar todos los marcadores de discurso característicos de los registros orales si se quiere respetar la velocidad de lectura de los espectadores (Cvetković et al., Anexo I: 7).

*La información paralingüística* es de suma importancia para la comprensión del significado de un texto audiovisual y para la elaboración de su traducción. Engloba las cualidades no verbales de la voz: el ritmo, el tono, el timbre, la resonancia, los gritos, suspiros, risas, llantos u otras expresiones de los sentimientos o las emociones. Chaume subraya que: «los signos paralingüísticos son propios de cada cultura y su uso depende de la práctica socio-textual que cada comunidad hace de ellos» (2004a: 187). No es necesario traducir la mayor parte de la información paralingüística, pero puede resultar importante señalarla, sobre todo en el doblaje. En la traducción para el doblaje se suelen marcar los signos paralingüísticos mediante diferentes símbolos (como G, que significa gestos, por ejemplo), o se explican entre paréntesis como en la traducción para el doblaje en Serbia (véase el capítulo 4 del presente trabajo). Estos símbolos facilitan la labor del director del doblaje o de los actores.

<sup>115</sup> V.O. – utilizamos esta abreviatura para referirnos a la versión original de una película.

Los elementos paralingüísticos incluyen los *diferenciadores*<sup>116</sup> que agrupan suspiros, bostezos, risas, lloros, soplos, etc; los *alternantes* que comprenden los sonidos producidos a la hora de expresar dudas, afirmaciones, negaciones, o frustraciones (*huh*, *¿no?*, *lloriquea*); las *cualidades primarias de la voz*, como el timbre, el tono y la intensidad, y los *calificadores* o sonidos de protesta que incluyen imitaciones de diferentes tipos de habla, tono de queja, u otros tonos de habla que en una situación dada produce el personaje, y que se pueden explicar entre paréntesis en la traducción para el doblaje (lee, imita la voz de bebé, canta, etc.).

En la traducción al serbio de dibujos animados es común utilizar los paréntesis y, a veces, la cursiva para apuntar alternantes, diferenciadores o calificadores: (kija) [estornuda], o (vi u i smeju se) [gritan y se ríen], (šapu e) [susurra] (véase 4.2.1., P. Kova evi , Anexo I: 57). Por otro lado, en la subtitulación, se utilizan paréntesis para marcar el énfasis que se pone en determinadas palabras, o para señalar que están tergiversadas o mal escritas a propósito (Cvetkovi et al., Anexo I: 7). La mayúscula se utiliza a veces para marcar segmentos narrados, y cursiva, comillas y mayúsculas para los textos que se cantan (Živanovi , B. Kova evi , Anexo I: 93, 120). Para citar palabras de otra persona o para la poesía se emplean comillas (Živanovi , B. Kova evi : 93, 120).

Las pausas y los silencios pueden ser igual de importantes para la narración, de modo que es aconsejable marcarlos. En la traducción para el doblaje en España se utilizan los símbolos /, //, o puntos suspensivos para las pausas de hasta 2 o 3 segundos (Chaume, 2004a: 190). En el subtitulado, el silencio cuando uno duda o una pausa dramática, se resaltan mediante puntos suspensivos (Cvetkovi et al., Anexo I: 6).

La banda sonora que incluye *el código musical* casi siempre se mantiene en la versión traducida del film (Chaume, 2004a: 202). En el caso de la subtitulación, como anticipamos en el apartado 5.9., según Nebojša Cvetkovi y Miroslav Živanovi , se traducen las canciones cuyo contenido es importante para la trama del film, y se señalan mediante la cursiva, las comillas o las mayúsculas (Anexo I: 40, 93). A veces, en los dibujos animados, las canciones se doblan, conservando la melodía y la música original.

<sup>116</sup> Véase Poyatos, F. «Paralanguage and extrasomatic and environmental sounds in literary translation: Perspectives and problems», en *TEXTconTEXT*, 1995: 25-45.

Los traductores, cuando son ellos los que traducen la canción y no los músicos (5.9), han de ajustar los versos de la traducción a la armonía, el ritmo y el tempo de la música.

La banda sonora es también un elemento de cohesión para el texto, y los subtítulos, a menudo, siguen sus cambios al igual que los cambios de escena (Chaume, 2004a: 203-204). En las películas de Emir Kusturica, *Underground* (1995) o, *Crna ma ka, beli ma or* [*Gato negro, gato blanco*] (1998), por citar algunas, las canciones y la música en sí que los personajes cantan y escuchan en los festejos y celebraciones, cohesionan la trama, y contribuyen a la caracterización de los personajes y el texto, de modo que es importante tenerlas en cuenta durante la elaboración del guion traducido.

*Los efectos especiales* igualmente pueden interactuar con el código lingüístico, como, por ejemplo, cuando una palabra coincide con un sonido producido a continuación. Las soluciones posibles en el caso del doblaje son cambiar el sonido en la banda sonora para que sea coherente con la traducción, o ajustar el texto al sonido producido en la V.O. sin entrar en el conflicto con el resto del contenido. Según el director del estudio Loudworks, Predrag or vi , en el caso del doblaje al serbio, lo primero no se suele realizar dado que la banda sonora, sobre todo la música, apenas se manipula, de modo que el traductor debería intentar encontrar un equivalente en el idioma meta (Anexo I: 85).

*El código de la colocación de sonido* es muy relevante a la hora de realizar el doblaje al español (Chaume, 2005a: 209), puesto que traductores suelen marcar la procedencia de los sonidos mediante símbolos ON, OFF, DE, etc. Según su localización y origen, los sonidos se pueden dividir en *diegéticos* (si la fuente del sonido forma parte de la historia y de lo representado) y *no diegéticos* (si la fuente del sonido no forma parte de los elementos de lo representado, de la escena o la historia) (Carmona, 2005: 106-107). Este último caso, por ejemplo, se observa en el caso de un narrador en *off*, o en la práctica del *voice-over*. Sin embargo, la procedencia de las voces no se suele marcar por los traductores serbios en los guiones realizados para el doblaje de los largometrajes de dibujos animados o para el *voice-over* (Apartados 4.2 y 4.3). Con todo, a veces se utilizan unos símbolos para indicar que un título debe leerse en *off* en una película de dibujos animados (CH – itaj [lee]) y se separan las partes narradas con la palabra Narator [Narrador] (Daki , Živanovi , Anexo I: 78, 96, 102).

En los subtítulos, sí que se señalan las voces en OFF, como las que se oyen procedentes de la radio, televisión, los pensamientos de los personajes y similares. Para este tipo de enunciados se suele utilizar la cursiva (Cvetkovi et al., Živanovi , B. Kova evi , Anexo I: 6, 93, 120). El cambio de la fuente del sonido también puede conducir a la elección de una determinada modalidad de traducción. En la cadena B92, por ejemplo, en los documentales, la voz del narrador en *off* se suele doblar, mientras que los testimonios de los personajes que se dirigen a la cámara y cuya naturaleza es diegética se subtitulan (Luki , 2013: 190-191).

Es imprescindible tener en cuenta la interacción del canal visual y el canal acústico en la TAV. El canal visual abarca los códigos visuales, y entre ellos el *código iconográfico, fotográfico, de planificación, códigos de movilidad, códigos gráficos y sintácticos* (montaje). Como ya hemos mencionado con anterioridad, la imagen tanto puede facilitar como complicar la traducción. En la película *X-men Origins: Wolverine* (Gavin Hood, 2009)<sup>117</sup>, en una escena aparece uno de los héroes de la película en una aula en la que aprende español, y en la pizarra está escrita la conjugación del verbo «hablar» que los alumnos pronuncian después de que la profesora lo diga en inglés. En el doblaje al español, se ha recurrido a un proceso inverso, es decir, la profesora requiere de los alumnos que digan en inglés las formas del verbo que ella pronuncia en español, y así practican su pronunciación. La profesora de aspecto hispano apunta en la pizarra la conjugación del verbo en español, de modo que el código gráfico discrepa en cierto modo de la traducción. No obstante, dada la poca importancia de la escena, este aspecto pasa casi inadvertido.

*Los códigos iconográficos* incluyen los *índices* (indican un objeto con el que mantienen una relación: humo, huella, aunque también los ruidos y la música), *iconos* (representan un objeto, señalando alguna de sus cualidades, reproduciendo su forma, imagen o figura) y *símbolos* (determinan un objeto, basándose en un sistema que se rige por determinadas reglas). En general, los signos iconográficos que no se explican en el film no se suelen traducir (Chaume 2004a: 231). En muchos casos, una imagen traspasa las fronteras culturales y los iconos tienen un valor universal, pero cuando no es así, y el

<sup>117</sup> Emitido en TVE 1, el 8 de Septiembre de 2013, 22:15 – 23:52.

mensaje no verbal es característico de una cultura en concreto, a veces, conviene facilitar su comprensión (Chaume, 2004a: 126-128). Si el método de traducción lo permite, aquellos índices, iconos o símbolos que no son reconocibles por la cultura meta pueden ser traducidos.

En ocasiones, no es posible proporcionar una traducción de estos elementos manipulando el código lingüístico porque no hay texto que se escuche junto a la imagen, o, aunque su comprensión sea difícil, la actitud del creador de la obra es que el simbolismo y el lenguaje metafórico del film han de ser investigados o supuestos por parte del público. Es el caso de la película *Underground* (Kusturica, 1995)<sup>118</sup>. El mismo título de la película, al igual que el espacio subterráneo y los túneles donde ocurre la trama, pueden representar una versión deformada que el pueblo, que en el film vive debajo de la tierra, tiene sobre la realidad externa, al igual que pueden simbolizar el estado del pueblo en la antigua Yugoslavia<sup>119</sup>. La película, cuyo guion escribió Dušan Kovačević, gira alrededor de la Segunda Guerra Mundial y la separación de la antigua Yugoslavia que culminó con la guerra.

Algunos de los iconos y símbolos que destacan en la película y completan la historia contada son: la isla que se ve al final de la película con la forma de Bosnia y Herzegovina; y la imagen de la novia que vuela recuerda simbólicamente al cuadro de Marc Chagall y que aparece en el agua después de morir, nadando hacia su joven marido. Esta última imagen está inspirada en la película *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo<sup>120</sup>, en la que Juliette en un momento crítico se le aparece a su joven marido, el capitán Jean. Las imágenes de la novia muestran un simbolismo de significado universal, si lo universal lo entendemos como aquellos conceptos que no están arraigados en una cultura en particular, si bien su comprensión es más probable en el caso de ciertas comunidades entendidas en la materia del cine y el arte. La forma de la isla se puede tratar como un icono que encubre un significado metafórico, fácilmente reconocible por el público autóctono, aunque probablemente más difícil de descifrar por

<sup>118</sup> Su otro título en serbio es *Podzemlje* [Bajo tierra].

<sup>119</sup> Vid. <[http://www.kustu.com/w2/en:keys\\_for\\_underground](http://www.kustu.com/w2/en:keys_for_underground)> [Consulta: 10/10/13]

<sup>120</sup> Vid. <<http://en.wikipedia.org/wiki/L'Atalante>> [Consulta: 17/10/13]



el público extranjero. La incorporación de algún subtítulo podría ayudar a los espectadores a desvelar su significado, aunque esta estrategia no es muy común.

*El código fotográfico*, el uso de ciertos colores o cambios de la iluminación, pueden también reflejarse en la traducción para el doblaje o la subtitulación. Dichos cambios, en ciertas ocasiones, se marcan mediante símbolos (doblae), o recursos ortotipográficos (el uso de cursiva en la subtitulación) (Chaume 2004 a: 22). En el caso del *voice-over* o el doblaje en *off*, utilizado para los documentales, los cambios en la fotografía pueden significar el uso de otro registro. En la película *The Universe: Mysteries of the Moon*, Temporada 2, Serie 3, (The History Channel, 2007)<sup>121</sup> en DVD, al principio del documental aparecen unas imágenes en blanco y negro de archivo que muestran los primeros pasos que Neil Armstrong dio en la Luna, y se oye la voz de Armstrong emitida en *off* en la que pronuncia su célebre frase. Esta parte del documental fue subtitulada al español, para conseguir un nivel más alto de verosimilitud, mientras que en otras partes de la película se utilizó el *voice-over* o el doblaje. Este cambio demuestra que el código fotográfico condicionó el uso de distintas modalidades de traducción.

Los cambios de plano (*los códigos de planificación*) pueden obligar a realizar un ajuste más preciso, es decir, emplear la sincronía labial en el caso del doblaje cuando existe un primer plano (Chaume 2004a: 23). En la subtitulación, los carteles, notas y similar que están en primer plano requieren una traducción, ya que el espectador espera entender el contenido del mensaje que ocupa la pantalla entera (Chaume, 2004a: 260).

Entre *los códigos de movilidad* destacan los signos *proxémicos*, *cinesicos* y *los movimientos de la articulación bucal* de los personajes (Chaume 2004 a: 24-25). *La próxemica* determina la cercanía o lejanía del personaje con respecto a la cámara y el grado de precisión con que hay que realizar el ajuste. En el caso del subtitulado la proximidad de un personaje puede influir en la decisión de cuál de los personajes subtitular si sus enunciados se emiten de forma simultánea. En el doblaje de dibujos animados se suele marcar la entrada o salida repentina del personaje de pantalla entre paréntesis: (upada) [entra de repente], (odlazi) [se va] (P. Kova evi , Anexo I: 57).

<sup>121</sup>< <http://www.history.com/shows/the-universe/videos/the-universe-mysteries-of-the-moon>> [Consulta: 17/10/13]

*Los signos cinésicos* o movimientos corporales de los personajes en pantalla han de coincidir con el código lingüístico (el movimiento de la cabeza que significa negación debe ir acompañado de una frase negativa; y la afirmación con la cabeza o un gesto afirmativo, de las frases o partículas afirmativas). *La articulación bucal* de los personajes, el inicio y el fin de los enunciados, son importantes tanto en el doblaje y en la traducción para *voice-over* (isocronía), como para la duración de los subtítulos y su entrada o salida de pantalla.

*Los códigos gráficos (los insertos)* recogen la manera de presentar el lenguaje escrito en pantalla: títulos, didascalias o intertítulos, textos y subtítulos. El concepto de *título* (Chaume 2004a: 285) incluye los títulos de las películas (véase el apartado 5.6.), la ficha técnica y el casting que no se traducen al serbio; las instrucciones para la utilización del film; el texto que marca el fin de la película (*The End*), que hoy en día tampoco se suelen traducir; o las marcas de interrupción del relato (continuará), que sí que se subtitulan o doblan (Cvetković et al.: Anexo I: 7). Los *intertítulos* explican las imágenes y las conectan entre sí. En el siguiente ejemplo, la escena se introduce mediante un inserto con la información sobre el lugar y el tiempo en el que ocurre la trama, y está escrito en mayúscula para que destaque del resto de los subtítulos en serbio.

Ejemplo 1	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Hans Christian</i>	
(V.S.S.)	
(Traducción al español) [Hans Christian]	
Traducción de los títulos de las películas	

*Los textos* son muestras gráficas de la realidad del film y pueden ser de naturaleza diegética o no diegética. Se trata de diferentes notas, títulos y rótulos, que pueden ser introducidos por el director (no diegéticos), o formar parte de la historia (notas, mensajes leídos por los personajes, rótulos de las calles, los carteles, la publicidad que

se ve en las diferentes escenas, etc.). Chaume (2004a: 290) anota cuatro técnicas de traducción de estos elementos: la sustitución del texto por el texto en lengua meta (el uso de esta técnica es cada vez menor por el respeto al texto origen), doblaje en *off*, subtitulación o no traducción.

Un ejemplo interesante del uso de los textos son las descripciones gráficas de los pensamientos de los personajes, una técnica que últimamente resulta bastante común en el cine o la televisión (un ejemplo reciente sería la nueva serie de *Sherlock*, BBC, 2010-<sup>122</sup>). En la película *I don't know how she does it* (Douglas McGrath, 2011), la protagonista Sarah Jessica Parker siempre hace listas de cosas que se plantea llevar a cabo, y dichas listas aparecen colocadas en diferentes partes de la pantalla. En la versión española de la película, estas listas se traducen directamente al español mediante la misma fuente de letras que tienen en la versión original<sup>123</sup>, mientras que en la versión traducida al serbio se subtitulan.<sup>124</sup> En los estudios españoles, en los guiones traducidos para el doblaje y el *voice-over* se anotan las inscripciones o insertos mediante las palabras TÍTULO, RÓTULO O INSERTO (Luki, 2013: 196), y en la traducción al serbio se suelen marcar con letra mayúscula (véase 4.2. y 4.3.).

*Los subtítulos* que forman parte integral del film original se suelen subtitular también tanto en la versión doblada como subtitulada (Chaume, 2004 a: 288-289). Estos subtítulos pueden tener diferentes papeles en el texto audiovisual: se pueden utilizar para traducir las intervenciones en un idioma distinto (L3) de la lengua mayoritaria (L1) del film original; el director los puede utilizar para reforzar los pensamientos de los personajes, para reproducir gráficamente los diálogos, o para momentos similares.

En el apartado 5.3. se pudo ver que en las películas multilingües se utilizan los subtítulos para traducir los diálogos en los idiomas distintos del inglés para el mercado estadounidense, y que dichos diálogos se subtitulan al serbio también. Los subtítulos de la versión origen pueden permanecer o no en pantalla. En la película *Before the Rains* (Santosh Sivan<sup>125</sup>, 2007)<sup>126</sup> (en serbio *Pre kiša* [Antes de las lluvias]), o *The Yakuza*

<sup>122</sup> <<http://www.bbc.co.uk/programmes/b018ttws>> [Consulta: 26/10/13]

<sup>123</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=nRPvnUvHFmY>> [Consulta: 20/10/2013]

<sup>124</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=ugx84mqkM64>> [Consulta: 20/10/2013]

<sup>125</sup> Vid. <[http://en.wikipedia.org/wiki/Santosh\\_Sivan](http://en.wikipedia.org/wiki/Santosh_Sivan)> [Consulta: 20/10/2013]

<sup>126</sup> Emitido en PINK el 27 del julio de 2013, 17:15 – 19:00.

(Sydney Pollack, 1975)<sup>127</sup> (en serbio *Jakuza* [Yakuza]), como en tantos ejemplos de films con diálogos en varios idiomas traducidos al serbio, los enunciados en malayalam (o *malabar*, el idioma del Estado de Kerala en el sur de la India)<sup>128</sup> o japonés, respectivamente, están subtitulados en inglés mediante texto de fuente blanca, y los subtítulos en serbio los cubren, o se posicionan debajo de ellos. En el minuto 21 de la versión subtitulada al serbio en DVD de la ingeniosa película *Millions* (Danny Boyle, 2004) (en serbio *Milioni* [Millones]), el pequeño Damian, que se imagina que puede ver a los santos y que puede hablar con ellos, mantiene una conversación con San Nicolás, que le responde en latín. Las intervenciones en latín se subtitulan al inglés, el idioma de la V.O., en una fuente blanca y más pequeña que los subtítulos en serbio que se superponen a ellos, de modo que los subtítulos originales solamente se ven por un instante cuando aparecen, y en seguida acaban siendo cubiertos por los subtítulos en serbio.

Basándonos en la información expuesta con antelación en este trabajo, y en las entrevistas a los profesionales, presentamos una tabla con las técnicas de traducción de los códigos gráficos en el caso de los distintos géneros televisivos en Serbia que se suelen servir del subtitulado, doblaje, *voice-over*, o el subtitulado en combinación con el doblaje en *off*. Como podemos ver, algunas modalidades de traducción se pueden combinar con otras de acuerdo con la política de traducción y las estrategias adoptadas por las televisiones o distribuidoras. En el capítulo de análisis confirmaremos o rectificaremos esta taxonomía.

<sup>127</sup> Emitido en B92 el 20 de junio de 2013, 21:05 – 23:15.

<sup>128</sup> Vid. <[http://es.wikipedia.org/wiki/Idioma\\_malayalam](http://es.wikipedia.org/wiki/Idioma_malayalam)> [Consulta: 20/10/2013]

Género Modalidad	Didascalias	Títulos	Textos	Subtítulos
Subtitulado (series, películas)	Subtítulos (mayúscula)	Subtítulos (mayúscula, o cursiva)  No traducción	Subtítulos (cursiva o sin cambios de la fuente)  No traducción	Subtítulos
<i>Voice-over, o doblaje en off combinado con subtitulado</i> (documentales, <i>reality shows</i> )	Voz en <i>off</i> Subtítulos	Subtítulos No traducción Voz en <i>off</i>	Subtítulos Voz en <i>off</i> No traducción	Subtítulos No traducción
Doblaje (dibujos animados)	Subtítulos Voz en <i>off</i>	Subtítulos No traducción Voz en <i>off</i>	Subtítulos Voz en <i>off</i> No traducción	Subtítulos No traducción

Cuadro 13. *La traducción de los códigos gráficos al serbio.*

*El montaje*, un proceso articulado por los *códigos sintácticos*, se puede definir como «la operación destinada a organizar el conjunto de los planos que forman un film en función de un orden prefijado. Se trata, por tanto, de un *principio organizativo* que rige la estructuración interna de los elementos fílmicos visuales y/o sonoros» (Carmona, 2005: 109-110). Las imágenes entre sí están conectadas por diferentes tipos de asociaciones (por identidad, analogía/contraste, proximidad, transitividad, y acercamiento/asociación, es decir, elipsis narrativa), que ayudan a realizar el montaje. No es necesario traducir de forma verbal las asociaciones icónicas, pero ellas pueden ayudar al traductor a entender mejor el texto audiovisual, conectar escenas, comprender la trama y el funcionamiento de la narración fílmica, y mantener la cohesión y coherencia en el nivel lingüístico (Chaume, 2004 a: 297-299). La imagen, una vez más, ayuda a encontrar soluciones traductológicas adecuadas, hacer el pautado de los subtítulos, y organizar el texto del doblaje en *takes* (cuando estos se utilizan) para que se corresponda con el cambio de las escenas, igual que los subtítulos.

En el próximo capítulo utilizaremos los códigos descritos en este apartado para realizar un análisis más completo de los textos audiovisuales que forman parte de nuestro corpus, y describir y comprobar las convenciones que rigen la labor subtituladora, la traducción para el doblaje y la traducción para el *voice-over* en Serbia.

## **Capítulo 6. Características de la traducción para la subtitulación, el doblaje y el voice-over en Serbia.**

### **Análisis de los ejemplos.**

#### **6.1. Metodología**

En los capítulos anteriores hemos presentado los aspectos históricos, profesionales, técnico-formales y traductológicos de la traducción audiovisual en Serbia, basándonos en las entrevistas hechas a los profesionales del sector audiovisual y en los escasos datos que pudimos conseguir a través de los estudios sobre traducción, páginas-web y bibliografía sobre la historia de cine serbio. El recorrido efectuado a través de estos capítulos se ha organizado y estructurado de acuerdo con aquellos temas de debate y nociones establecidas por los estudios sobre la TAV y la Teoría de la Traducción. La experiencia propia de quien esto escribe y el examen atento de las películas y series emitidas en la televisión durante muchos años ha sido una fuente más que ha servido para llegar hasta algunas hipótesis y para poder presentar una imagen general de la traducción audiovisual en Serbia en especial, sobre las modalidades existentes, su aplicación y sus aspectos más generales.

Los pasos seguidos hasta ahora han consistido en la revisión bibliográfica, el diseño de encuestas formuladas a partir de dicha revisión y un vaciado posterior de las entrevistas, realizadas a los traductores y profesionales de la TAV en Serbia en varias ocasiones. Además, a través de un enfoque cualitativo, y a partir de los testimonios de los profesionales, hemos evaluado la situación en la que se encuentra la traducción audiovisual en el contexto sociocultural serbio. También hemos ilustrado ciertas técnicas o convenciones con ejemplos de algunas películas de televisión para su mejor comprensión.

En este capítulo, sin embargo, procederemos a realizar un análisis más exhaustivo de los aspectos técnico-formales y traductológicos de la subtitulación, el doblaje y el *voice-over* basado en los ejemplos de las listas de diálogos originales y traducidas de películas, series de televisión, dibujos animados, y documentales, así como de películas en DVD, y de los subtítulos hechos a través del programa informático Smart Titler, utilizado por algunas cadenas en Serbia.

El objetivo es contrastar los datos recopilados con lo expuesto en la parte teórica, e ilustrarlos mediante las fichas de los ejemplos analizados. Seguiremos el modelo de fichas y la clasificación de los ejemplos según los códigos de significación que componen un texto audiovisual de Chaume (2004a: 163-165). Los ejemplos analizados se agruparán en tablas, de las que algunas están en el Anexo III, y se presentarán cuadros que resumen la información de los apartados. También incluiremos cuadros que resumen los datos de las tablas que están en el Anexo III.

La siguiente figura representa la metodología en la que se basa esta investigación, y que conecta tres fuentes de información: la bibliografía, las entrevistas y los datos empíricos del análisis del corpus. La bibliografía incluye el trabajo de investigación y los artículos sobre la traducción audiovisual en Serbia de la autora de esta tesis, además de otros estudios y volúmenes que, junto con las entrevistas, ofrecen una base teórica de los aspectos de la TAV que serán analizados a partir de un corpus. Los datos empíricos obtenidos a través del análisis del corpus, se utilizarán para confirmar o refutar la información obtenida a través de las entrevistas a los profesionales serbios. Los aspectos profesionales de la TAV en Serbia, por su parte, provienen de las entrevistas, ya que se trata de factores externos que influyen una traducción audiovisual. La Figura 1. permite visualizar la conexión de los capítulos de este trabajo con estas tres fuentes de información. En este sentido, es necesario añadir, que algunos capítulos se basan íntegramente en las entrevistas a los profesionales serbios, aunque contienen información que previamente ha sido expuesta en los artículos publicados a partir de este y del trabajo de investigación de Luki (2007). Esto se debe a la falta de estudios que traten con profundidad los aspectos técnicos, formales y profesionales de la TAV en Serbia.

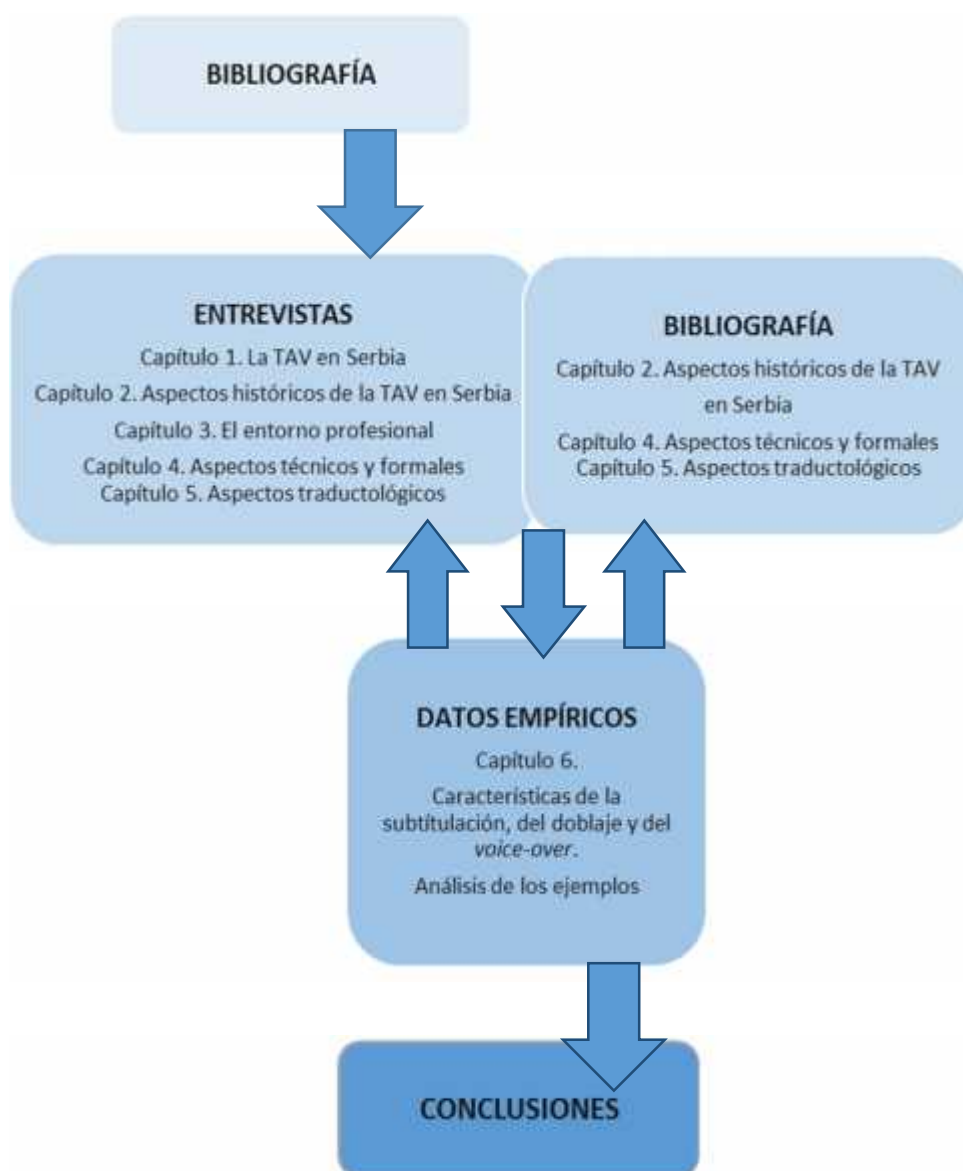


Figura 1. Metodología de la investigación

Nuestro análisis se basará en la metodología de los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT)<sup>129</sup> desarrollada por Toury (1995), metodología que está detrás de un gran número de investigaciones dentro de los Estudios de Traducción.<sup>130</sup> El objetivo fundamental de las teorías de la traducción es «explicar y predecir los fenómenos reales de la traducción» (Rabadán y Merino, 2004: 20). Aplicando la metodología de los EDT,

<sup>129</sup> Descriptive Translation Studies (DTS)

<sup>130</sup> Véase el apartado «Enfoque teórico» en la *Introducción* de este mismo trabajo.



el investigador estudia lo que el profesional produce o lo que ha producido, es decir, los textos traducidos, y mediante los datos empíricos recogidos, seleccionados y analizados enriquece la teoría y hace posible otros estudios similares sobre nuevos fenómenos (Rabadán y Merino, 2004: 18-19). Los EDT proponen un estudio planificado que empieza con la selección de los textos, el análisis de los datos y la construcción de un corpus basado en ellos mediante cual se consiguen formular unas normas basadas en un procedimiento lógico y fiable.

Somos conscientes de que dicha metodología originalmente fue desarrollada para el análisis de los textos literarios y no audiovisuales. No obstante, según Díaz Cintas (2004: 21-32), cuenta con más ventajas que limitaciones y supone un punto de partida muy valioso para las investigaciones en el campo de la TAV. Una de estas ventajas es que los EDT permiten el análisis de los textos en su estado real y no prescriben como estos deberían ser (Nikoli , 2011: 44). Por otro lado, el rechazo hacia el análisis de errores es una de sus características más criticadas, cuya clasificación, según Díaz Cintas (2004: 30-31) puede resultar muy valiosa a la hora de investigar sus orígenes en los textos o en un periodo socio-histórico, además de ser beneficiosa para la formación de futuros traductores. Además, este académico apunta que, en la subtitulación se creó la necesidad de prescribir ciertas normas a razón de las limitaciones del medio audiovisual, y con el objetivo de consolidar un discurso estable y homogéneo dentro de un polisistema.

Aunque la estructura de este trabajo se basa en los EDT, en ocasiones nos apoyaremos también en las teorías funcionalistas, en particular en la teoría del *skopos* (Reiss y Vermeer, 1991), que acentúa la importancia del propósito de una traducción y de lo que el lector espera de ella, así como en el modelo de análisis propuesto por Chaume (2004a).

## 6.2. Corpus

El análisis del corpus nos permitirá confirmar o refutar los datos presentados en los capítulos anteriores, que hemos conseguido a través del vaciado de las entrevistas, la revisión bibliográfica, y siguiendo las series y los films, principalmente, de las cadenas RTS y B92. Nuestras conclusiones se podrán aplicar únicamente a los ejemplos seleccionados y no a todo el material audiovisual traducido al serbio. Sin embargo, al analizar textos audiovisuales de distinta índole, emitidos en las cadenas de televisión con mayor audiencia, y producidos en los estudios de doblaje y subtitulación de las distribuidoras de mayor presencia en el mercado serbio, seremos capaces de detectar indicios de normas preliminares y matriciales que guían estos textos traducidos, así como las convenciones seguidas por las empresas dominantes en el sector. De este modo podremos ofrecer conclusiones que, aunque se limiten a nuestro corpus, podrán esbozar las convenciones que se siguen en el caso de la Traducción Audiovisual en el territorio de Serbia, y mostrar las regularidades del comportamiento traductor en distintas situaciones de un mismo tipo.

Hemos elegido el material en DVD traducido por empresas que pertenecen al grupo de las distribuidoras con mayor actividad en el sector, como demuestra la página web de Mega Com Film<sup>131</sup>, y el de las cadenas de televisión de mayor audiencia y de historia más larga en el país, como son la televisión pública RTS y una de las cadenas privadas de mayor audiencia B92<sup>132</sup>. La mencionada página web, <<http://mcf.rs/category/box-office>>, recoge las distribuidoras con mayor actividad en el sector, que distribuyen las películas de mayor audiencia en los cines.

La selección del material ha estado limitada por el hecho de que los guiones traducidos, a menudo, no se conservan en las cadenas de televisión porque su uso y distribución, después de que la película haya sido emitida, están prohibidos a razón de los derechos de autor que tienen las distribuidoras. Frecuentemente, las listas de diálogos originales, una vez devueltas por el traductor a la cadena, el estudio o la

<sup>131</sup> <<http://mcf.rs/category/box-office>> [Consulta: 21/12/2013].

<sup>132</sup> Para más información ver: <[http://www.b92.net/o\\_nama/index.php](http://www.b92.net/o_nama/index.php)> [Consulta: 21/12/2013].

distribuidora, no se archivan y se les pierde la pista. Por lo tanto, nos hemos basado en el material proporcionado por parte de los profesionales entrevistados, y a partir de él hemos elegido los guiones y ejemplos que pueden ilustrar los aspectos traductológicos descritos en los apartados anteriores. Afortunadamente, y después de largas entrevistas y una continua correspondencia, los traductores y otros profesionales del ámbito audiovisual han aceptado facilitarme los guiones y subtítulos que han hecho posible esta investigación.

El corpus de las versiones traducidas consta de los guiones en formato Word y PDF para el doblaje, de los documentos de texto con los subtítulos o los subtítulos hechos en los programas de subtitulación, y de las versiones de películas en DVD. Todo este material forma parte del Anexo II, que, además, contiene los guiones originales y las versiones originales de películas en DVD para así poder examinar las traducciones.

En concreto, los textos audiovisuales que constituyen el corpus consisten en:

- Un fragmento de un episodio traducido de la serie televisiva *Twin Peaks*, con la lista de diálogos original, y un episodio traducido de la serie *The Black Adder*, cuyos subtítulos están hechos con el programa informático Smart Titler, programa que utiliza B92, el grupo de traductores de RTS y el traductor Nebojša Cvetkovi , que es el autor de las dos traducciones y uno de los profesionales entrevistados;
- Las listas de diálogos originales y los subtítulos en el programa Word de los films *The Poseidon Adventure* y *10 Point 5*, traducidos al serbio por otro de los traductores entrevistados, Predrag Kovačević , para la distribuidora Dexin, que proporciona el material cinematográfico a las cadenas de televisión;
- Los largometrajes *Love Among the Ruins*, *Stuart Little* y *Deceived*, emitidas por la cadena de televisión B92, cuyos guiones originales y traducidos nos han sido facilitados por Miroslav Živanović , el coordinador de la producción ajena de esta cadena;
- Seis películas en DVD de Tuck Vision y Millenium Film and Video, dos de las mayores distribuidoras de cine en Serbia: *Babel*, *Harry Potter and the*

*Chamber of Secrets, Goya's Ghosts, The Shawshank Redemption, The Good Night y Reservoir Dogs;*

La parte del corpus con los textos doblados se compone de:

- Las listas de diálogos originales y traducidas en serbio de un episodio del dibujo animado *Hercules* y dos de *Lilo & Stitch*, doblados por el estudio de doblaje Loudworks, que es responsable de los doblajes realizados para varias cadenas de televisión, entre ellas RTS;
- La serie *Digimon Adventure*, cuya traducción se puede calificar de *mediada* (Toury, 1995), puesto que el trasvase ha sido realizado a partir de la traducción inglesa del texto original en japonés;
- Un fragmento de la lista de diálogos original y traducida del dibujo animado *Ice Age 2*, y la lista de diálogos del largometraje de dibujos animados *Horton Hears a Who!*, todas realizadas para la productora Tuck Vision y acompañados del DVD de las películas.
- Dos series animadas muy conocidas: *SpongeBob SquarePants* y *Dora the Explorer*, que se emiten en la cadena de televisión B92.
- Dos películas documentales que se sirven del *voice-over* y el doblaje en *off* (véase 1.3.3.): *Emperors of the Ice*, y *The Greeks - Crucible of Civilization*.
- La lista de diálogos traducida para el doblaje en *off* y la subtitulación del documental *The Great San Francisco Earthquake*.

Todas las películas han sido emitidas después del año 2000, y sus traducciones han sido elaboradas a partir de ese año. Se trata por tanto de 25 textos traducidos y 24 originales, un total de 49 textos audiovisuales escrutados siguiendo la estructura presentada en el capítulo anterior. No es un catálogo de textos propiamente dicho, en el sentido de conformar un corpus homogéneo, dadas las dificultades de contar con los materiales de un catálogo homogéneo en una industria que todavía no ha florecido como campo de estudio en Serbia. Sin embargo, es un número de textos mayor que los corpora que se suelen analizar en las tesis doctorales sobre traducción audiovisual, y aun constituyendo un estudio de caso, su selección, su diversidad genérica, su autoría y su

distribución nos permiten pensar en que aquellas recurrencias en el comportamiento traductor que encontremos en los ejemplos, podrían constituir de modo hipotético normas incipientes de traducción. A continuación, daremos algunos detalles sobre las empresas cuyo material cinematográfico será utilizado en nuestro análisis.

La televisión pública RTS (Radio-Televisión de Serbia) tiene una larga tradición. Empezó a emitir en 1958 como Radio-Televisión de Belgrado (Radio Televizija Beograd, RTB), y hoy cuenta con cuatro emisoras de radio, cuatro cadenas de televisión – RTS1, RTS2, RTS por satélite y RTS Digital (desde 2005), además de emitir sus programas por Internet. Según se dice en su página web, su objetivo es: «informar, educar y entretener, pero esta institución pública también tiene un papel muy particular en la vida social, cultural y política de Serbia.»<sup>133</sup> En el texto de la presentación se subraya además que el objetivo de la televisión es ser políticamente imparcial. Actualmente, RTS es miembro de European Broadcasting Union. En 2012 y 2014, la cadena obtuvo la máxima audiencia en el país, seguida por las emisoras PINK, Prva y B92, en este orden.<sup>134</sup>

La televisión B92 inició sus pasos como emisora de radio en 1989, y empezó a emitir como cadena de TV en 2000.<sup>135</sup> Su popularidad se acrecienta en los años noventa del siglo XX, al principio de su emisión, cuando se declaró en contra de la política de Slobodan Milošević y de su partido, y criticó su actuación durante la Guerra de los Balcanes. Hoy en día, sus responsables declaran que su objetivo es «informar, educar e inspirar a los espectadores de toda Serbia»<sup>136</sup>. Su público principal tiene entre 18 y 49 años de edad. Experimentaron un crecimiento de audiencia del 16,2 % durante las horas del *prime time* en 2013. Durante los dos primeros meses de 2013 consiguió entrar en el

<sup>133</sup> <<http://www.rts.rs/page/rts/sr/javniservis/story/281/Upoznajte+RTS/67327/Upoznajte+RTS.html>> [Consulta: 22/12/2013]

<<http://www.rts.rs/page/rts/sr/CIPA/story/171/Istra%C5%BEivanja/1655792/Gledanost+TV+programa+s+nacionalnom+pokriveno%C5%A1%C4%87u+u+junu+2014..html>> [Consulta: 20/04/2015]

<sup>134</sup>

<<http://www.rts.rs/page/rts/sr/CIPA/story/265/Vesti/1170258/Najgledaniji+TV+programi+u+Srbiji.html>> [Consulta: 22/12/2013]

<sup>135</sup> <[http://www.b92.net/o\\_nama/index.php](http://www.b92.net/o_nama/index.php)> [Consulta: 22/12/2013]

<sup>136</sup> <[http://www.b92.net/o\\_nama/istorija.php](http://www.b92.net/o_nama/istorija.php)> [Consulta: 29/12/2013]

grupo de las tres cadenas privadas de mayor audiencia.<sup>137</sup>

La distribuidora Dexin Film Beograd existe desde 1990 y distribuye programas para varias cadenas de televisión.<sup>138</sup> Pertenecía a uno de los propietarios de la cadena de televisión con cobertura nacional, TV Avala, que estuvo en la sexta posición de las cadenas con mayor audiencia del país. Actualmente se denomina PINK 2.<sup>139</sup>

El estudio Loudworks, cuyo director y una de sus dobladoras han colaborado con esta investigación, existe desde 2002, y se ocupa del doblaje de dibujos animados y de la producción de programas de televisión, cómics y obras audiovisuales. Colaboran con varias cadenas de televisión, y realizan doblajes de dibujos animados para la televisión pública, entre otras cadenas.<sup>140</sup>

Tuck Vision es la distribuidora exclusiva de las productoras hollywoodienses Warner Bros, Sony Pictures y 20th Century Fox para los cines, y coopera con productoras independientes de los Estados Unidos. También funciona como productora de películas serbias, y distribuye películas en DVD y Blu-ray de Warner Bros Video y Fox Home Entertainment para el mercado serbio.<sup>141</sup>

La distribuidora Millenium Film and Video fue fundada en 2001. Se trata de la distribuidora oficial de Sony Pictures Home Entertainment, Paramount y Dreamworks. Distribuye películas para los cines, ediciones en DVD o Blu-ray, y series de televisión.<sup>142</sup> Tanto Millenium como Tuck entran en el grupo de las distribuidoras más activas y presentes en el mercado de Serbia.<sup>143</sup>

La siguiente tabla recoge todas las series de televisión, largometrajes y

<sup>137</sup> <sup>137</sup> <[http://www.b92.net/o\\_nama/istorija.php](http://www.b92.net/o_nama/istorija.php)> [Consulta: 29/12/2013];  
<<http://www.rts.rs/page/rts/sr/CIPA/story/265/Vesti/1170258/Najgledaniji+TV+programi+u+Srbiji.html>> [Consulta: 22/12/2013]

<sup>138</sup> <<http://www.dexin-film.rs/rs/>> [Consulta: 22/12/2013]

<sup>139</sup> <[http://en.wikipedia.org/wiki/TV\\_Avala](http://en.wikipedia.org/wiki/TV_Avala)> [Consulta: 21/12/12]

<sup>140</sup> <<http://www.studio-loudworks.rs/rs/>> [Consulta: 21/12/12]

<sup>141</sup> <<http://www.tuck.rs>> [Consulta: 20/12/2013]

<sup>142</sup> <<http://www.millennium-film.rs/o-nama>> [Consulta: 20/12/2013]

<sup>143</sup> <<http://www.netvodica.com/umetnost/distibuterske-kuce.html#milenum>>;  
<<http://mcf.rs/category/box-office/>> [Consulta: 19/12/2013]

cortometrajes de dibujos animados y los films emitidos en TV o DVD que pertenecen a nuestro corpus. La versión que hemos utilizado en el análisis está marcada entre paréntesis según esta clave: V.O. versión original; V.S.S. versión subtitulada al serbio; y V.D.S. versión doblada al serbio. Las mismas claves se han utilizado en las fichas con los ejemplos.

Tabla 1: *El corpus de textos audiovisuales analizados*

Título	V.O.	V.S.S.	V.D.S.	Emitido en TV	Versión en DVD	Director/ Distribuidora, año
<i>Twin Peaks</i> (Ep. 9)	lista de diálogos	subtítulos, archivo del programa de subtitulación			—	David Lynch, 1990
<i>The Black Adder</i> , « <i>The Queen of Spain's Beard</i> »	transcripción	subtítulos, archivo del programa de subtitulación	—		—	Martin Shardlow, 1983
<i>Love Among the Ruins</i>	guion	subtítulos, archivo del programa de subtitulación	—		—	George Cukor, 1974
<i>Stuart Little</i>	spotting list	subtítulos, archivo del programa de subtitulación	—		—	Rob Minkoff, 1999
<i>Deceived</i>	spotting list	subtítulos, archivo del programa de subtitulación	—		—	Damian Harris, 1991
<i>The Poseidon Adventure</i>	lista de diálogos	subtítulos, archivo Word	—		—	John Putch, 2005
<i>10. 5</i>	lista de diálogos	subtítulos, archivo Word	—		—	John Lafia, 2004
<i>Babel</i>	DVD	Film con subtítulos	—	—		Alejandro González Iñárritu, 2006
<i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	DVD	Film con subtítulos	—	—		Chris Columbus, 2002
<i>Goya's Ghosts</i>	DVD	Film con subtítulos	—	—		Miloš Forman, 2004
<i>The Shawshank Redemption</i>	DVD	Film con subtítulos	—	—		Frank Darabont, 1994

Título	V.O.	V.S.S.	V.D.S.	Emitido en TV	Versión en DVD	Director/ Distribuidora, año
<i>The Good Night</i>	DVD	Film con subtítulos	—	—		Jake Paltrow, 2007
<i>Reservoir Dogs</i>	DVD	Film con subtítulos	—	—		Quentin Tarantino, 1992
<i>Emperors of the Ice</i>	DVD	—		—		National Geographic, 2004
<i>The Greeks, Crucible of Civilization: The Birth of Democracy</i>	archivo AVI	—	archivo AVI		—	Harrison, PBS, 2000
<i>The Great San Francisco Earthquake</i>	—	Subtítulos Word			—	Moirá Productions, 1988
<i>Ice Age 2: The Meltdown</i>	lista de diálogos	—	lista de diálogos y DVD	—		20 <sup>th</sup> Century Fox Animation, 2006
<i>Horton Hears a Who!</i>	lista de diálogos	—	lista de diálogos y DVD	—		20th Century Fox, Blue Sky Studio, 2008
<i>Digimon Adventure, «Summer Vacations»</i>	lista de diálogos en inglés	—	lista de diálogos		—	Toei Animation Company, 1999/2000
<i>Disney's Hercules, «Hercules and the Underworld Takeover» Ep. 11.</i>	lista de diálogos	—	lista de diálogos		—	Walt Disney Television Animation, 1998
<i>Disney's Hercules, «Hercules and the Pool Party» Ep. 13</i>	lista de diálogos	—	lista de diálogos		—	Walt Disney Television Animation, 1998
<i>Lilo &amp; Stitch, Ep. 11, «Sprout»</i>	lista de diálogos	—	lista de diálogos		—	Walt Disney Television Animation, 2003
<i>Lilo &amp; Stitch, Ep. 13, «Clip»</i>	lista de diálogos	—	lista de diálogos		—	Walt Disney Television Animation, 2003
<i>SpongeBob SquarePants, Ep. 70</i>	lista de diálogos	—	lista de diálogos		—	Nickelodeon, 2000
<i>Dora the Explorer, Ep. 219</i>	lista de diálogos	—	lista de diálogos		—	Nickelodeon, 1999



A continuación, a través de las fichas técnicas, facilitaremos la información más detallada sobre las series, films, dibujos animados y sus respectivas traducciones. Los datos de los films y series han sido proporcionados por los profesionales entrevistados, han sido recogidos de las listas de diálogos, o de la página web <www.imdb.com>.

### a) Subtitulación de textos de ficción

#### Texto 1: TWIN PEAKS

Título original: *Twin Peaks*

Título en serbio: *Tvin Piks* [Twin Peaks]

Título en español: *Twin Peaks*

Materiales: Subtítulos en serbio en el programa Smart Titler con lista de diálogos original

Idioma de la versión original: Inglés

Género audiovisual: Serie de televisión

Número del episodio: 9

Productora: Lynch/Frost Production; Cadena original: ABC

País: EE. UU.

Director: David Lynch

Guion: David Lynch y Mark Frost

Intérpretes: Kyle MacLachan, Michael Ontkean, Richard Beymer, Lara Flynn Boyle, Sherrilyn Fenn.

Año de producción: 1990

Agencia encargada de la traducción: Prava i Prevodi

Cadena emisora: RTS

Traductor: Nebojša Cvetkovi

Año de la traducción: 2007

#### Texto 2: THE BLACK ADDER

Título original: *The Black Adder*, «*The Queen of Spain's Beard*»

Título en serbio: *Crna Guja*, «*Kraljica španske brade*» [La Víbora Negra, «La Reina de la Barba Española»]

Título en español: *La Víbora Negra*

Materiales: Subtítulos en serbio en el programa Smart Titler con transcripción de la V.O.

Idioma de la versión original: Inglés

Género audiovisual: Serie de televisión

Número del episodio: Temporada 1, Episodio 4.

Productora: BBC, 7 Network

País: Reino Unido

Director: Martin Shardlow

Guion: Richard Curtis, Rowan Atkinson

Intérpretes: Rowan Atkinson, Tim McInnerny, Tony Robinson.

Año de producción: 1983

Agencia encargada de la traducción: Prava i Prevodi

Cadena emisora: RTS, B92

Traductor: Nebojša Cvetkovi  
Año de la traducción: 2007

### **Texto 3: LOVE AMONG THE RUINS**

Título original: *Love Among the Ruins*  
Título en serbio: *Ljubav u ruševinama* [Amor entre las ruinas]  
Título en español: *Amor entre las ruinas*  
Materiales: Subtítulos en serbio (Titler B92 / Smart Titler Editor) y guion original  
Idioma de la versión original: Inglés  
Género audiovisual: Film  
Productora: ABC Circle Films  
País: Reino Unido  
Director: George Cukor  
Guion: James Costigan  
Intérpretes: Katharine Hepburn, Laurence Olivier, Colin Blakely  
Año de producción: 1975  
Emisora: B92  
Traductor: Equipo de traductores B92  
Año de la traducción: 2008

### **Texto 4: STUART LITTLE**

Título original: *Stuart Little*  
Título en serbio: *Stjuart Litl*  
Título en español: *Stuart Little*  
Materiales: Subtítulos en serbio en Titler B92 y guion original  
Idioma de la versión original: Inglés  
Género audiovisual: Film  
Productora: Sony Pictures  
País: EE. UU., Alemania  
Director: Rob Minkoff  
Guion: M. Night Shyamalan  
Intérpretes: Michael J. Fox, Geena Davis, Hugh Laurie  
Año de producción: 1999  
Emisora: B92  
Traductor: Equipo de traductores B92  
Año de la traducción: 2008

### **Texto 5: DECEIVED**

Título original: *Deceived*  
Título en serbio: *Obmanuta* [Engañada]  
Título en español: *Engañada*  
Materiales: Subtítulos en serbio (Titler B92) y guion original  
Idioma de la versión original: Inglés  
Género audiovisual: Film  
Productora: Touchstone Pictures, Silver Screen Partners IV, etc.  
País: EE. UU.  
Director: Damian Harris

Guion: Bruce Joel Rubin  
Intérpretes: Goldie Hawn, John Heard, Damon Redfern  
Año de producción: 1991  
Emisora: B92  
Traducción: Equipo de traductores B92  
Año de la traducción: 2008

### **Texto 6: THE POSEIDON ADVENTURE**

Título original: *The Poseidon Adventure*  
Título en serbio: *Posejdonova aventura* [La aventura de Poseidón]  
Título en español: *Poseidón*  
Materiales: Subtítulos en formato Word y lista de diálogos original  
Idioma de la versión original: Inglés  
Género audiovisual: Film  
Productora: Larry Levinson Productions, Hallmark Entertainment  
País: EE. UU.  
Director: John Putsch  
Guion: Paul Gallico (la novela); Bryce Zabel (el guion).  
Intérpretes: Adam Baldwin, Rutger Hauer, Steve Guttenberg, Bryan Brown...  
Año de producción: 2005  
Distribuidora: Dexin  
Traductor: Predrag Kovačević  
Año de la traducción: 2006

### **Texto 7: 10.5**

Título original: *10.5 / 10 point 5*  
Título en serbio: *10, 5*  
Título en español: *10,5*  
Materiales: Subtítulos en formato Word y lista de diálogos original  
Idioma de la versión original: Inglés  
Género audiovisual: Film  
Productora: Argosy Production Limited, Hallmark Entertainment  
País: EE. UU.  
Director: John Lafia  
Guion: Christopher Canaan, John Lafia.  
Intérpretes: Kim Delaney, Fred Ward, Ivan Sergei, Bean Bridges  
Año de producción: 2004  
Distribuidora: Dexin  
Traductor: Predrag Kovačević  
Año de la traducción: 2006

### **Texto 8: BABEL**

Título original: *Babel*  
Título en serbio: *Vavilon* [Babel]  
Título en español: *Babel*  
Materiales: Subtítulos en DVD en serbio e inglés  
Idioma de la versión original: Inglés  
Género audiovisual: Film

Productora: Anonymous Content, Paramount Pictures/Vantage, Zeta Film, Central Films, Media Rights Capital.

País: EE. UU., Francia, México

Director: Alejandro González Iñárritu

Guion: Guillermo Arriaga (guion e idea), Alejandro González Iñárritu (idea)

Intérpretes: Brad Pitt, Cate Blanchett, Gael García Bernal

Año de producción: 2006

Distribuidora: Tuck Video

Traductor: Vladan Petkovi

Año de la traducción/producción del DVD: 2008

### **Texto 9: HARRY POTTER AND THE CHAMBER OF SECRETS**

Título original: *Harry Potter and the Chamber of Secrets*

Título en serbio: *Hari Poter i dvorana tajni* [Harry Potter y la cámara de los secretos]

Título en español: Harry Potter y la cámara secreta

Materiales: Subtítulos en DVD en serbio e inglés

Idioma de la versión original: Inglés

Género audiovisual: Film

Producción: Heyday Films, 1492 Pictures, etc.

País: Reino Unido, EE. UU., Alemania

Director: Chris Columbus

Guion: J.K. Rowling (novela); Steve Kloves (guion)

Intérpretes: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson

Año de producción: 2002

Distribuidora: Tuck Video

Traducción: Tuck Video

Año de la traducción/producción del DVD: 2004

### **Texto 10: GOYA'S GHOSTS**

Título original: *Goya's Ghosts*

Título en serbio: *Gojine utvare* [Los fantasmas de Goya]

Título en español: *Los fantasmas de Goya*

Materiales: Subtítulos en DVD en serbio e inglés

Idioma de la versión original: Inglés

Género audiovisual: Film

Productora: Xuxa Producciones, The Saul Zaentz Company, Kanzaman, Antena 3

País: EE. UU., España

Director: Miloš Forman

Guion: Miloš Forman, Jean-Claude Carrière

Intérpretes: Javier Bardem, Natalie Portman, Stellan Skarsgård

Año de producción: 2006

Distribuidora: Tuck Video

Traductora: Verica Jakovljevi

Año de la traducción/producción del DVD: 2008

### **Texto 11: THE SHAWSHANK REDEMPTION**

Título original: *The Shawshank Redemption*  
Título en serbio: *Bekstvo iz Šošenka* [La huida de Shawshank]  
Título en español: *Cadena perpetua*  
Materiales: Subtítulos en DVD en serbio e inglés  
Idioma de la versión original: Inglés  
Género audiovisual: Film  
Productora: Castle Rock Entertainment  
País: EE. UU.  
Director: Frank Darabont  
Guion: Stephen King (el cuento), Frank Darabont (guion)  
Intérpretes: Tim Robbins, Morgan Freeman  
Año de producción: 1994  
Distribuidora: Millenium Film & Video  
Traducción: Millenium Film & Video  
Año de la traducción/producción del DVD: 2005

### **Texto 12: THE GOOD NIGHT**

Título original: *The Good Night*  
Título en serbio: *Snovi* [Los sueños]  
Título en español: *La chica de mis sueños*  
Materiales: Subtítulos en DVD en serbio e inglés  
Idioma de la versión original: Inglés  
Género audiovisual: Film  
Productora: Inferno Distribution, Tempesta Films, MHF Zweite Academy Film, etc.  
País: EE. UU., el reino Unido, Alemania  
Director: Jake Paltrow  
Guion: Jake Paltrow  
Intérpretes: Martin Freeman, Gwyneth Paltrow, Danny Devito, Penélope Cruz  
Año de producción: 2007  
Distribuidora: Millenium Film & Video  
Traducción: Millenium Film & Video  
Año de la traducción/producción del DVD: 2008

### **Texto 13: RESERVOIR DOGS**

Título original: *Reservoir Dogs*  
Título en serbio: *Uli ni psi* [Perros callejeros]  
Título en español: *Reservoir Dogs*  
Materiales: Subtítulos en DVD en serbio e inglés  
Idioma de la versión original: Inglés  
Género audiovisual: Film  
Productora: Live Entertainment, Dog Eat Dog Production  
País: EE. UU.  
Director: Quentin Tarantino  
Guion: Quentin Tarantino  
Intérpretes: Harvey Keitel, Tim Roth, Steve Buscemi, Michael Madsen  
Año de producción: 1992  
Distribuidora: Millenium Film & Video

Traducción: Millenium Film & Video  
Año de la traducción/producción del DVD: 2005

**b) Voice-over y doblaje en off**

**Texto 14: EMPERORS OF THE ICE**

Título original: *Emperors of the Ice*  
Título en serbio: *Gospodari leda* [Los señores del hielo]  
Título en español: Los emperadores del hielo  
Materiales: V. D. S. (Voice-over y doblaje en off), V.O.  
Idioma de la versión original: Inglés  
Género audiovisual: Película documental  
Productora: National Geographic  
País: EE. UU.  
Director: Tim Kelly  
Productor ejecutivo: Greg Marshall  
Guion: Birgit Buhleier, Paul Spillenger  
Narrador: Paul Spillenger (inglés); Srba Milin, Marko Živić (serbio)  
Año de producción: 2006  
Distribuidora: Millenium Film & Video  
Traducción: Millenium Film & Video  
Año de la traducción/producción del DVD: 2006

**Texto 15: THE GREEKS, CRUCIBLE OF CIVILIZATION**

Título original: *The Greeks, Crucible of Civilization: The Birth of Democracy*  
Título en serbio: *Razvoj Stare Grčke* [El desarrollo de la Antigua Grecia]  
Título en español: *Los Griegos: Crisol de la Civilización*  
Materiales: Archivos AVI de la V.O. y de la versión en serbio  
Idioma de la versión original: Inglés  
Género audiovisual: Película documental  
Productora: PBS  
País: EE. UU.  
Director: Cassian Harrison  
Guion: Cassian Harrison  
Narrador: Liam Neeson (original), Duško Marković, Žarko Obrađević (serbio)  
Año de producción: 2000  
Emisora: RTS 2  
Traductor: Aleksandar Tešić  
Año de la traducción: 2011

**c) Doblaje en off y subtitulación de documentales**

**Texto 16: THE GREAT SAN FRANCISCO EARTHQUAKE**

Título original: *The Great San Francisco Earthquake*  
Título en serbio: *Veliki Zemljotres* [El Gran Terremoto]  
Título en español: *El gran terremoto de San Francisco*  
Materiales: Guion traducido del inglés y subtítulos en el programa Titler B92  
Género audiovisual: Película documental

Productora: Moira Productions  
País: EE. UU.  
Productor: Tom Weidlinger  
Guion: Tom Weidlinger  
Narrador: F. Murray Abraham  
Año de producción: 1988  
Emisora: B92  
Traductor: Equipo de traductores de la TV B92  
Año de la traducción: 2008

#### **d) Doblaje**

##### **Texto 17: ICE AGE 2**

Título original: *Ice Age 2: The Meltdown*  
Título en serbio: *Ledeno doba 2: Otopljavanje* [La edad de Hielo 2: El deshielo]  
Título en español: *Ice Age 2: El deshielo*  
Materiales: Un segmento de la lista de diálogos traducida, la lista de diálogos original y el DVD  
Género audiovisual: Dibujo animado  
Idioma de la versión original: Inglés  
Producción: 20th Century Fox Animation  
País: EE. UU.  
Director: Carlos Saldanha  
Guion: Peter Gaulke  
Año de producción: 2006  
Distribuidora: Tuck Vision  
Traductor: Predrag Kovačević  
Año de la traducción: 2006

##### **Texto 18: HORTON HEARS A WHO!**

Título original: *Horton Hears a Who!*  
Título en serbio: *Horton*  
Título en español: *Horton*  
Materiales: Lista de diálogos traducida (un rollo) y lista de diálogos original.  
Género audiovisual: Dibujo animado  
Idioma de la versión original: inglés  
Producción: 20th Century Fox Animation  
País: EE. UU.  
Director: Jimmy Hayward, Steve Martino  
Guion: Ken Daurio, Cinco Paul, etc.  
Año de producción: 2008  
Distribuidora: Tuck Vision  
Traductor: Predrag Kovačević  
Año de la traducción: 2008

### Texto 19: DIGIMON ADVENTURE

Título en inglés: *Digimon Adventure*, «*Summer Vacations*»

Título en serbio: *Digimoni*, «*Letnji raspust*» [Digimón «Las vacaciones de verano»]

Título en español: Digimón, «Vacaciones de verano»

Materiales: Lista de diálogos original en inglés y traducida

Género audiovisual: Dibujo animado

Idioma de la versión original: Japonés

Idioma de la traducción intermedia: Inglés

Número del episodio: Episodio 1 de la Temporada 1.

Productora: Toei Animation Company

País: Japón

Creador: Akiyoshi Hongo

Año de producción: 1999 (serie 1999-2003)

Distribuidora: Tuck Vision

Traductor: Predrag Kovačević

Año de la traducción: 2007

### Texto 20: DISNEY'S HERCULES (Ep. 11)

Título original: *Disney's Hercules*, «Hercules and the Underworld Takeover»

Título en serbio: «Herkul i preuzimanje podzemlja» [Hércules y la usurpación del inframundo]

Título en español: *Hércules*, «Hércules vs Hades»

Materiales: Lista de diálogos traducida y original

Género audiovisual: Dibujo animado

Idioma de la versión original: Inglés

Número de episodio: Episodios 011, Temporada 1.

Producción: Walt Disney Television Animation

País: EE. UU.

Director: Bob Kline

Guion: Ken Koonce, Michael Merton.

Productor ejecutivo: Tad Stones

Año de producción: 1998

Estudio de doblaje: Estudio Loudworks

Traductora: Ana Stanojević

Año de la traducción: 2005

### Texto 21: DISNEY'S HERCULES (Ep. 13)

Título original: *Disney's Hercules*, «Hercules and the Pool Party»

Título en serbio: *Herkul* «Herkul i žurka na bazenu», [Hércules, «Hércules y la fiesta de la piscina»]

Título en español: *Hércules*, «Hércules y la fiesta de la piscina»

Materiales: Lista de diálogos traducida y original

Género audiovisual: Dibujo animado

Idioma de la versión original: Inglés

Número de episodio: Episodios 013, Temporada 1.

Producción: Walt Disney Television Animation

País: EE. UU.

Director: Bob Kline



Guion: Ken Koonce, Michael Merton.  
Productor ejecutivo: Tad Stones  
Año de producción: 1998  
Estudio de doblaje: Estudio Loudworks  
Traductora: Ana Stanojevi  
Año de la traducción: 2005

### **Texto 22: LILO & STITCH (Ep. 11)**

Título original: *Lilo & Stitch*, «Sprout»  
Título en serbio: *Lilo i Sti* [Lilo y Stitch], «Zelenko»  
Título en español: *Lilo y Stitch*  
Materiales: Lista de diálogos traducida y original  
Género audiovisual: Dibujo animado  
Idioma de la versión original: Inglés  
Número de episodio: Episodios 011. Temporada 1.  
Productora: Walt Disney Television Animation  
País: EE. UU.  
Director: Dean DeBlois, Chris Sanders  
Producción: Clark Spencer  
Guion: Dean DeBlois, Chris Sanders  
Año de producción: 2003  
Estudio de doblaje: Estudio Loudworks  
Traductora: Ana Stanojevi  
Año de la traducción: 2006

### **Texto 23: LILO & STITCH (Ep. 13)**

Título original: *Lilo & Stitch*, «Clip»  
Título en serbio: *Lilo i Sti* [Lilo y Stitch], «Šnalica»  
Título en español: *Lilo y Stitch*  
Materiales: Lista de diálogos traducida y original  
Género audiovisual: Dibujo animado  
Idioma de la versión original: Inglés  
Número de episodio: Episodios 013. Temporada 1.  
Productora: Walt Disney Television Animation  
País: EE. UU.  
Director: Dean DeBlois, Chris Sanders  
Producción: Clark Spencer  
Guion: Dean DeBlois, Chris Sanders  
Año de producción: 2003  
Estudio de doblaje: Estudio Loudworks  
Traductora: Ana Stanojevi  
Año de la traducción: 2006

### **Texto 24: SPONGE BOB SQUARE PANTS**

Título en inglés: *SpongeBob SquarePants*  
Título en serbio: *Sun er Bob* [Bob Esponja]  
Traducción del título: *Bob Esponja*  
Materiales: Lista de diálogos traducida y original

Género audiovisual: Dibujo animado  
Idioma de la versión original: Inglés  
Número del episodio: 70  
Productora: Nickelodeon  
Creador: Stephen Hillenburg  
Año de producción: 2000  
Emisora: B92  
Traductor: Equipo B92  
Año de la traducción: 2008

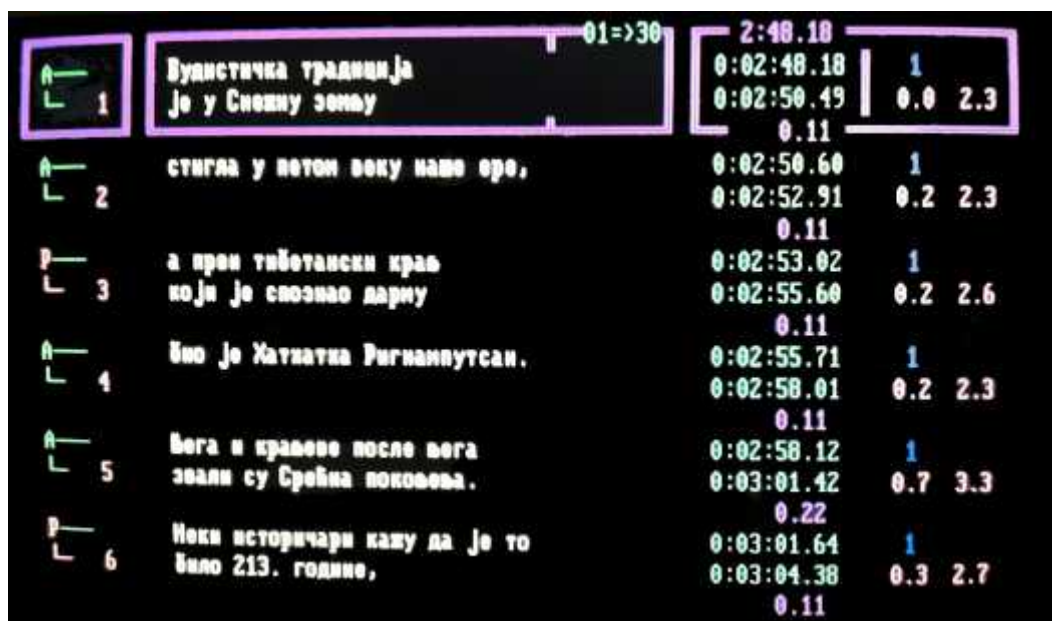
### **Texto 25: DORA THE EXPLORER**

Título en inglés: *Dora the Explorer*  
Título en serbio: *Dora istražuje* [Dora explora]  
Título en español: *Dora Exploradora*  
Materiales: Lista de diálogos traducida y original  
Género audiovisual: Dibujo animado  
Idioma de la versión original: Inglés/ Español  
Número del episodio: 219  
Productora: Nickelodeon, CBS  
Creadores: Chris Gifford, Valerie Walsh, and Eric Weiner.  
Año de producción: 1999  
Emisora: B92  
Traductor: Equipo B92  
Año de la traducción: 2008

## **6.3. Análisis de la subtitulación**

### *6.3.1. Aspectos técnicos de los subtítulos de TV*

En este apartado se presentan los resultados del análisis de los aspectos técnicos y formales de la subtitulación de las series televisivas y films traducidos para la cadena B92 y para RTS, y de los films *The Poseidon Adventure* y *10 Point 5* traducidos por Predrag Kovačević para su emisión televisiva. A la hora de comprobar las convenciones de la subtitulación de las series traducidas para RTS, habrá que tener en cuenta las normas que esta cadena propone en sus *Reglas Internas de la Subtitulación de la Radio Televisión Serbia* (Anexo I: 3-7). Las dos traducciones de las series de TV que hemos citado en el corpus se han llevado a cabo con el programa Smart Titler, que permite ver los códigos de tiempo de entrada y salida de los subtítulos en pantalla, el tiempo de su permanencia y su formato.



1. Captura de pantalla del programa de subtítulos SMART.

El programa tiene integrado el diccionario Webster para las traducciones del inglés, un campo para apuntar las notas, entre otras posibilidades. Hasta hace un año, esta versión del programa se utilizaba solamente en cadenas de televisión, según apunta el traductor de RTS, Nebojša Cvetković. Desde esa fecha aproximadamente, la televisión pública empezó a subtítular con un software más actualizado en el que se puede importar el archivo de video (véase 3.1.).

La subtítulos en la emisora B92, en concreto la película *Love Among the Ruins*, igualmente se realizó con el programa Smart Titler (aunque la traducción hecha para B92 se puede abrir mediante el Titler B92, creado especialmente para esta cadena, véase 3.1.), mientras que otros filmes se subtítulan con un software técnicamente superior, aunque los ficheros que este programa genera se pueden abrir en el programa gratuito de subtítulos Subtitle Workshop 6.0. La lista de diálogos en serbio de las películas *Poseidon Adventure* y *10 Point 5* no viene acompañada de los códigos de tiempo y está hecha en el programa Word.

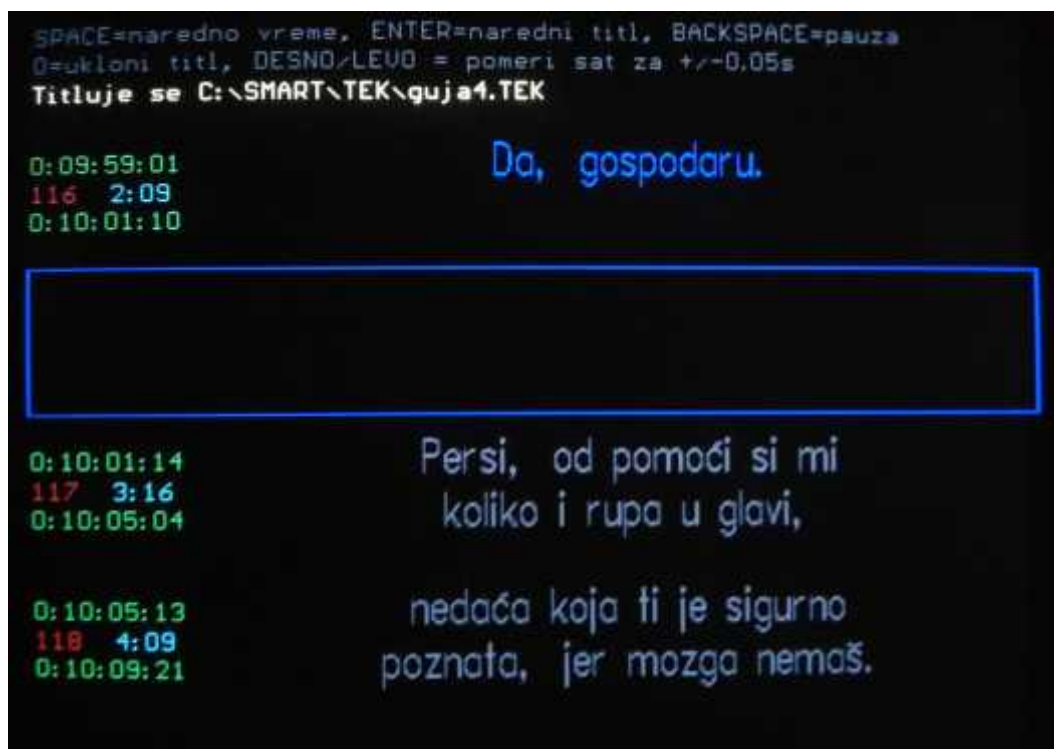
En el siguiente ejemplo, dado que es imposible copiar los subtítulos del programa informático usado por el traductor, presentaremos en la medida de lo posible el formato que un subtítulo tiene en pantalla. En la parte izquierda, en este orden se encuentra el

código de tiempo de la entrada del subtítulo, el número del mismo y su duración, y el código del tiempo de su salida de pantalla<sup>144</sup>.

Ejemplo 1	
Modalidad: <i>Subtitulación</i> Título: <i>Twin Peaks</i>	Género: <i>Serie de televisión</i> TCR: <i>0:03:55.03</i>
(V.O.) <b>ALBERT</b> Okay, I uh performed the autopsy on Jacques Renault.  (V.S.S.) 0:03:55.03 21 2.5. . 0:03:57.55  (traducción al español) Hice la autopsia de Jacques Renault.	
<i>Muestra del formato del código de tiempo, número de subtítulo y duración total del mismo en el programa Smart Titler.</i>	

También ofrecemos captura de pantalla del programa de subtitulación SMART, que da la opción de ver el formato que los subtítulos van a tener en pantalla. Los campos numéricos de los subtítulos siguen el mismo orden que en el ejemplo anterior.

<sup>144</sup> El significado de las abreviaturas: V.O. – versión original; V.S.S. – versión subtitulada al serbio; V.D.S. – versión doblada al serbio.



## 2. Captura de pantalla del programa de subtitulación SMART.

Las listas de diálogos originales informan sobre el tiempo y lugar de la acción y sobre la información paralingüística y cinésica, anotada entre paréntesis. Estas descripciones de los gestos, reacciones, movimientos y posturas de los personajes, le permiten al traductor entender mejor el texto. En la lista de diálogos de *Twin Peaks* y *10 Point 5*, también figuran las referencias a la música que se puede escuchar en ciertas escenas de la película, pero no están introducidos los códigos de tiempo de las intervenciones de los personajes. La última, además, abunda en descripciones de las escenas, en datos paralingüísticos e información cinésica.

La lista de diálogos de *The Poseidon Adventure* contiene datos sobre la producción de la película, la fecha de la edición del guion, y los números de páginas en las que figuran las intervenciones de ciertos personajes, lo que le puede ser de utilidad al traductor para elaborar una traducción coherente en menos tiempo. Los códigos de tiempo de la lista no se han copiado en el documento de Word con los subtítulos traducidos (Anexo II). El siguiente cuadro muestra el aspecto de un fragmento de la lista de diálogos original de dicha película y los subtítulos en Word en serbio, cuyo tamaño

de fuente original es 28. Igualmente veremos que una parte de la información seguramente ha sido traducida de pantalla, ya que la misma no se encuentra en la lista de diálogos original.

Lista de diálogos original del Film <i>Poseidon Adventure</i>	Subtítulos en serbio del film <i>Poseidon Adventure</i>
<p>[1]01:00:19 MALE (UNINTELLIGIBLE)</p> <p>[1]01:00:25 DOCK GUARD Welcome, brother. It's good to see you again.</p> <p>[1]01:00:27 FADADE The same to you, brother.</p>	<p>!</p> <p>, .</p> <p>. - , .</p> <p>O</p> <hr/> <p>[JORDANIA</p> <p>¡Para!</p> <p>Bienvenido, hermano Me alegra verte. –Igualmente, hermano]</p>

Cuadro 14. Muestra de la lista de diálogos original y los subtítulos en serbio.

Las listas de diálogos del corpus que se corresponden con las traducciones de B92 son mayoritariamente *Spotting Dialog Lists*, que contienen información relacionada con los aspectos lingüísticos, el uso de argot, las explicaciones de los modismos y los términos específicos o de difícil comprensión. Las listas de diálogos de los films *Stuart Little*, y *Deceived*, asimismo, contienen una lista con los subtítulos en inglés (*master titles*) y sus correspondientes códigos de tiempo. En el caso del film *Love Among the Ruins* tenemos una lista de diálogos de preproducción, que, no obstante, contiene

información completa sobre las escenas y la actuación de los actores durante sus diálogos (Anexo II).

El alfabeto de preferencia usado para las traducciones es el cirílico, aunque los subtítulos de la serie *The Black Adder* figuran en alfabeto latino (Ejemplos 4 y 5), al igual que los films traducidos para B92.

La siguiente tabla resume los resultados de la lista de 50 subtítulos que se han emitido en TV RTS y TV B92 (Tabla 2, Anexo III). Estos resultados nos permitirán observar la permanencia media de los subtítulos en pantalla y el número de caracteres por segundo (cps). La tabla incluye subtítulos de las series *Twin Peaks*, *The Black Adder*, y las películas *Love Among the Ruins*, *Stuart Little* y *Deceived*, cuyas traducciones están hechas con programas de subtitulación e incluyen códigos de tiempo. Los datos sobre la permanencia en pantalla de los subtítulos de las tres primeras películas se pueden ver en el programa de subtitulación SMART, que está en el Anexo II del presente trabajo de investigación, y los datos de los subtítulos de los films *Stuart Little* y *Deceived*, se pueden visualizar en el programa gratuito de subtitulación Subtitle Workshop 6.0.

Un 66% de los subtítulos de la Tabla 2 (Anexo III) tienen una permanencia de entre 2,5 y 3,9 segundos. La permanencia media de todos los subtítulos examinados es de 3,36 s, y la velocidad de lectura media es de 12,96 cps. El tiempo máximo que los subtítulos permanecen en pantalla es de unos 5 s (Ejemplos 10 y 39 de la Tabla 2, Anexo III), y el tiempo mínimo es de 1,6 s. En cuanto a los valores de la velocidad de lectura, el valor mínimo es de 3,75 cps en el caso de un subtítulo de 1,6 s de duración (Ejemplo 34 de la Tabla 2, Anexo III), y la velocidad máxima de lectura es de 19,26 cps, muy por encima de lo que recomiendan Díaz Cintas y Remael (2007).

En el caso de la subtitulación para la televisión pública de las series *Twin Peaks* y *The Black Adder*, que se emitía en esta cadena también, la velocidad de lectura no supera 17,27 cps, en caso de la primera, y 18,12 cps, en la segunda serie (Ejemplo 5 y 13 de la Tabla 2, Anexo III), lo que es ligeramente más rápido de lo que tradicionalmente se aplica en la TV (véase Díaz Cintas y Remael, 2007: 96-98). La permanencia mínima de un subtítulo en esta cadena es de 1,9 s y máxima de 5,1 s, pero

solamente en un caso (Ejemplo 10, Tabla 2, Anexo III), mientras que en el resto de los casos la permanencia máxima es de entre 3 y 4 s.

Título serie o film	Subtítulo de menor duración	Subtítulo de mayor duración	Media de permanencia en pantalla	Media de cps
<i>Twin Peaks Ep. 9</i>	1,9s	5,1s	3,08s	13,18cps
<i>The Black Adder, «The Queen of Spanish Beard»</i>	3s	4,2s	3,38s	13,71cps
<i>Love Among the Ruins</i>	2,5s	4,5s	3,55s	12,6cps
<i>Stuart Little</i>	1,6s	5s	3,77s	11,13cps
<i>Deceived</i>	1,2s	3,9s	3,03s	14,16cps
<b>TOTAL</b>	<b>2,04s</b>	<b>4,54s</b>	<b>3,36s</b>	<b>12,96cps</b>

Cuadro 15. *Resumen de la Tabla 2 (Anexo III): Permanencia de los subtítulos (TV)*

En los casos en los que el subtítulo está compuesto de una exclamación o una oración corta, su duración es entre uno y dos segundos y medio (Ejemplos 4, 27, 34, y 48 en la Tabla 2, Anexo III) como en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 2	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Serie de televisión</i>
Título: <i>Twin Peaks</i>	TCR: <i>0:03:11.42</i>
(V.S.S.) 0:03:11.42 9 1.9 0:03:13.28	
(traducción al español) <sup>145</sup> Las generaciones felices.	
<i>Muestra de la permanencia en pantalla y velocidad de lectura de los subtítulos</i>	

Son escasos los subtítulos que permanecen unos cuatro o cinco segundos en pantalla. Estos contienen un significado más complejo basado en juegos de palabras o consisten en frases largas (véase los Ejemplos 10 y 40 de la Tabla 2, Anexo III). La permanencia en pantalla del subtítulo depende del número de caracteres, es decir de velocidad de lectura (cps), que se obtiene al dividir el tiempo (en segundos) de la

<sup>145</sup> La traducción de los subtítulos del serbio al español en el presente trabajo es mía.



permanencia en pantalla de cada subtítulo con el número de caracteres de ese mismo subtítulo (véase 4.1.1. y la Tabla 2, Anexo III).

Además del título del film, en el presente corpus se traducen las instrucciones para la utilización del film, y los carteles, subtítulos, u otro tipo de información presentada gráficamente en pantalla cuando es importante para el desarrollo de la trama. Para obtener datos sobre los valores de la permanencia de los títulos en pantalla, presentamos un examen de los códigos de tiempo de todos los subtítulos que los traducen, y que se encuentran en una de las series y en tres películas del corpus que han sido subtituladas para TV. Se trata de un total de 17 ejemplos presentados en la Tabla 3 (Anexo III). Otros títulos y carteles de películas traducidas para TV (como *The Poseidon Adventure* y *10 Point 5*) están en formato Word y no cuentan con sus respectivos códigos de tiempo, por ello no computan en esta tabla. El fragmento de la serie *Twin Peaks* que nos ha entregado la cadena de televisión RTS, por su parte, no incluye el título de la serie y tampoco contiene ninguna referencia a lugar o tiempo.

La permanencia de los subtítulos examinados que traducen el título de la serie o de la película, el título del capítulo, el lugar o el tiempo en el que ocurre la trama u otra información relevante que se puede ver en pantalla (subtítulos, carteles, libros, fichas, carpetas, folios, tarjetas, carnés de identidad, etc.) es de entre 1,5 hasta 5,8 segundos. Si nos limitamos a la permanencia de los títulos de las películas en pantalla, el resultado es de 3,1 a 5,8 segundos.

La velocidad de lectura es bastante lenta en el caso de los títulos de las películas, y se mueve entre 1,78 a 7,09 caracteres por segundo (cps). Si se toma en consideración la subtitulación de todo tipo de información gráfica en pantalla, la velocidad de lectura de los ejemplos de la Tabla 3 es muy distinta de un ejemplo a otro y va desde 1,78 cps hasta un valor sorprendente de 24 cps aunque se trata solamente de un ejemplo (13 en la Tabla 3, Anexo III). En dos de los ejemplos (8 y 9 de la Tabla 3, Anexo III), la velocidad aproximada de lectura es de 19 cps, lo que sigue siendo algo más rápido que las velocidades de lectura que tradicionalmente se practican en la TV (Díaz Cintas y Remael, 2007: 96-98). En el resto de los ejemplos no se superan los 14 cps.

Título serie o film	Nº de subtítulos de códigos gráficos	Permanencia del título de la serie / film o episodio	Media permanencia otros títulos	Media de permanencia en pantalla	Media de cps
<i>The Black Adder, «The Queen of Spanish Beard»</i>	2	3,2 / 3,1	—	3,15s	4,95cps
<i>Love Among the Ruins</i>	1	5,8s	—	5,8s	3,27cps
<i>Stuar Little</i>	3	3,3s	2,95s	3,12s	5,64cps
<i>Deceived</i>	12	4,5s	2,24s	2,42s	11,31
<b>TOTAL</b>	18	3,98s	2,59s	3,62s	9,21cps

Cuadro 16. Resumen de la Tabla 3 (Anexo III): Permanencia de los títulos (TV)

El siguiente ejemplo ilustra los casos presentados en la tabla 3.

Ejemplo 3	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Serie de televisión</i>
Título: <i>The Black Adder</i>	TCR: <i>0:00:37.02 / 2,8cps</i>
(V.O.)	The Black Adder
(V.S.S.) 0:00:37.02	
8 3,2	CRNA GUJA
0:00:40.26	
(traducción al español) La víbora negra	
<i>Muestra de la permanencia en pantalla y velocidad de lectura de los subtítulos</i>	

Estos datos coinciden con lo establecido en *Las Reglas Internas de la Subtitulación de la Radio Televisión Serbia* (Cvetkovi et al., Anexo I: 5), y el testimonio de Miroslav Živanovi de la televisión B92 (Anexo I: 91).

El nombre del traductor Nebojša Cvetkovi que figura al final de la traducción de un episodio de *The Black Adder* permanece en pantalla aproximadamente 2,5 segundos. Por otro lado, las listas de diálogos traducidas en las cadenas de televisión terminan con un subtítulo que indica que el film ha sido traducido y preparado por la cadena, pero no con el nombre del traductor, al igual que ocurre en algunas ediciones en DVD. Como afirmaron los traductores entrevistados, la ficha técnica y el reparto (los nombres de los actores, guionistas y directores de las películas), no se subtitulan.

Los subtítulos hechos con el programa Smart Titler normalmente no exceden los treinta caracteres y espacios por línea. Hemos encontrado dos ejemplos (11 y 14 de la Tabla 4) con treinta y un espacios y caracteres por línea. Las líneas de los subtítulos de la traducción de *Poseidon Adventure* y *10 Point 5* no exceden los treinta y cuatro caracteres y espacios por línea. Los subtítulos realizados para la cadena B92 en solo una ocasión alcanzan los cuarenta caracteres y espacios por línea y una vez treinta y seis, es decir seis o dos caracteres más del número máximo de caracteres (34) fijado por la normativa de la cadena (véase 4.1.1.). Dicho número de espacios por línea corresponde al estándar europeo (Díaz Cintas, 2001a: 112). El número de líneas es una o dos en todos los ejemplos que hemos examinado, nunca tres o más.

La Tabla 4 (Anexo III) con los subtítulos del corpus (diez subtítulos por película, que han sido utilizados como ejemplos para este apartado del trabajo) ha servido de muestra cualitativa para llegar hasta los datos que se exponen abajo y confirman las cifras del párrafo anterior. Para una mejor percepción de los subtítulos, hemos dividido la tabla en siete secciones correspondientes a cada una de las películas. La tabla también servirá de muestra para el examen de la segmentación del texto entre líneas y subtítulos, como se explicará más adelante. Algunas palabras se recalcarán en negrita para demostrar la separación o no de los componentes de las unidades gramaticales de los subtítulos.

El máximo número de caracteres y espacios por línea es de 40, aunque en este caso se trata de un solo ejemplo, encontrado en los subtítulos de B92. El máximo número de caracteres por subtítulo es de 75. Además de dos subtítulos de 36 y 35 caracteres (TV B92), el resto de los subtítulos examinados no superan los 34 espacios y caracteres. Aproximadamente el 17% de los subtítulos examinados tienen 31 caracteres y espacios por línea, lo que constituye el porcentaje más alto entre todas las cifras anteriores. Uno de los parámetros del programa de subtitulación Smart, de RTS, marca el número 30 como el máximo número de espacios por línea del subtítulo. No obstante, en la serie *The Black Adder*, encontramos dos líneas de 31 caracteres y espacios. En el caso del film *Love Among the Ruins*, cuya subtitulación ha sido realizada con el programa Titler B92, el límite de los caracteres y espacios es de 34, lo que se corresponde al número de caracteres de los subtítulos de la siguiente tabla:

Título serie o film	Máx. núm. de caracteres por línea	Máx. núm. de caracteres por subtítulo
<i>Twin Peaks Ep. 9</i>	30	55
<i>The Black Adder, «The Queen of Spanish Beard»</i>	31	58
<i>Love Among the Ruins</i>	34	62
<i>Stuar Little</i>	40	75
<i>Deceived</i>	33	63
<i>The Poseidon Adventure</i>	34	65
<i>10. 5</i>	32	58
<b>TOTAL</b>	<b>40</b>	<b>75</b>

Cuadro 17. Resumen de la Tabla 4 (Anexo III): Número de caracteres (TV)

En el siguiente ejemplo (número 6), hemos marcado la letra *lj* en este ejemplo para ilustrar que una de las dificultades a la hora de subtítular al serbio, usando el alfabeto latino, es la existencia de dígrafos que ocupan el doble de espacio, o de letras que ocupan más espacio que otras (la *i* frente a la *u*)<sup>146</sup>. En cuanto al alfabeto cirílico, hay que tener en cuenta que algunas letras como (š) y (ž) por su naturaleza ocupan más espacio que sus respectivos equivalentes del alfabeto latino.

Ejemplo 4		
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Serie de televisión</i>	
Título: <i>The Black Adder</i>	TCR: <i>0:03:05.21</i>	
(V.S.S.)	A najbolji na in da se (22)	
	savezništvo u vrsti jeste brak. (31)	
(traducción al español)	El mejor modo de reforzar la integración es el matrimonio.	
<i>Muestra del número de líneas por el subtítulo y número de caracteres por la línea</i>		

Gracias al programa informático Smart Titler, pudimos ver que la pausa mínima entre los subtítulos es de 0,11s. Las pausas están marcadas en el campo en el que se introducen los subtítulos para que el traductor pueda controlarlas. Como hemos visto en la Tabla 4 (Anexo III), la cadena B92 tiende a presentar subtítulos con un número más

<sup>146</sup> Este hecho depende también de letras que en el caso de las traducciones al serbio suele ser Arial o Tahoma.

grande de caracteres y espacios, de modo que la pausa entre ellos puede resultar más larga. Veamos un ejemplo de los subtítulos realizados en el dicho programa de subtitulación.

Ejemplo 5			
Modalidad: <i>Subtitulación</i>		Género: <i>Serie de televisión</i>	
Título: <i>Twin Peaks</i>		TCR: <i>0:03:11.42</i>	
(V.S.S.)		<b>0.27</b>	
	.	0:03:11.42	
		0:03:13.28	1.9
		<b>0.11</b>	
		0:03:13.39	
	- - ,	0:03:16.25	2.9
		<b>0.11</b>	
(traducción al español)	Las generaciones felices.		
	Me encanta que		
	Dharma viniera al Rey Ho-ho-ho,		
<i>Muestra de la pausa entre subtítulos</i>			

La tendencia general que se puede notar en la segmentación de los subtítulos es la conservación de las unidades sintácticas en cada línea y subtítulo a diferencia de lo que ocurre en el ejemplo anterior (número 5) con la oración principal y subordinada (*je došla / viniera*).

La Tabla 4 (Anexo III) ofrece una muestra del corpus que contiene subtítulos de dos líneas o de una línea cuando este subtítulo termina la oración. Se ha comprobado la segmentación del texto entre dos subtítulos y entre las líneas de un mismo subtítulo. Con este fin, hemos considerado como estándares de calidad la conservación de los sintagmas en una misma línea, como el verbo auxiliar y el verbo principal, el adjetivo con el sustantivo que lo acompaña, del adjetivo y su complemento adverbial, de la preposición y el sustantivo o sintagma nominal en un complemento preposicional, de los sintagmas nominales, del verbo y su complemento directo o indirecto, etc.; o, en un segundo nivel, la segmentación de las oraciones yuxtapuestas, o principales y subordinadas. Con todo eso, se ha tenido en cuenta el número de caracteres permitidos por el subtítulo y el hecho de que, según las normas preliminares de las cadenas de

televisión, no se recomienda el uso de sólo dos palabras en la segunda línea de subtítulo. Igualmente, hemos tenido en cuenta el criterio de preferencia por la segmentación según las unidades gramaticales, antes que por la costumbre de dejar la primera línea más corta que la segunda (véase 4.1.2).

Si nos fijamos solamente en las segmentaciones entre los subtítulos, el 91,67% de los casos la segmentación es correcta, sin tomar en consideración la síntesis de la información, y 1 caso (8%) de una segmentación incorrecta (entre los ejemplos 1 y 2). Además, desde nuestro punto de vista, los ejemplos 25 y 26, al igual que los ejemplos 65 y 66 ofrecen subtítulos que se leerían con más facilidad si la información que contienen fuera más comprimida.

En cuanto a la segmentación entre líneas de un mismo subtítulo, predominan los subtítulos que conservan las unidades gramaticales en la medida de lo posible, y cuya segmentación hemos tomado por correcta según los estándares mencionados antes (84,61% de 65 subtítulos). El problema más común en el caso de las segmentaciones mal logradas (21,5%) es la separación entre el verbo auxiliar y el verbo principal. El número total de los casos de segmentación entre líneas o subtítulos según las unidades gramaticales del primero (oraciones simples) o segundo nivel (oraciones compuestas) es el 83,12% de todas las segmentaciones (77) de la Tabla 4 (Anexo III).

Título serie o film	Nº de subtítulos	Nº de segmentaciones	Nº de subtítulos segmentados correctamente entre sí o entre líneas
<i>Twin Peaks Ep. 9</i>	10	11	5
<i>The Black Adder</i>	10	11	8
<i>Love Among the Ruins</i>	10	11	8
<i>Stuart Little</i>	10	11	11
<i>Deceived</i>	10	10	9
<i>The Poseidon Adventure</i>	10	11	11
<i>10.5</i>	10	12	12
<b>TOTAL</b>	60	77	64

Cuadro 18. Resumen de la Tabla 4 (Anexo III): Criterios de Segmentación (TV)

232

Ejemplo 7	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Poseidon Adventure</i>	TCR: <i>01:06:10</i>
<p>(V.O.) <b>VOICE OFF</b></p> <p>Attention! On behalf of the entire Dulcet family, welcome aboard the SS Poseidon.</p> <p>(V.S.S.) “ , ”.</p> <p>(traducción al español) En nombre de la familia Dulcet, ¡Bienvenidos a Poseidon!</p>	
<p>Problema: <i>Segmentación de los subtítulos</i></p> <p>Normas matriciales</p>	

En el siguiente ejemplo, vemos que entre las líneas de un mismo subtítulo existe una pausa que separa las dos oraciones yuxtapuestas. Dada la estructura gramatical de la frase, se ha decidido que la primera línea del subtítulo sea más larga aunque la cadena en cuestión suele preferir lo contrario (véase 4.1.1.) para que el texto cubra lo menos posible la imagen. La segmentación del texto en dos líneas cumple con las convenciones de las unidades gramaticales, y respeta la estructura sintáctica de la oración así que la entonación que se consigue con su lectura concuerda con la versión original. Dicha segmentación marcada por la coma permite una lectura fácil y fluida.

Ejemplo 8	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Serie de televisión</i>
Título: <i>Twin Peaks</i>	TCR: <i>0:05:47.51</i>
<p>(V.O.) <b>ALBERT</b>          Your former partner flew the coop, Coop. He escaped, vanished into thin air.</p> <p>(V.S.S.)          ,          .</p> <p>(traducción al español)      Tu antiguo compañero huyó,          desapareció de la faz de la tierra.</p>	
Problema: <i>Segmentación de los subtítulos (subordinada / principal)</i> Normas matriciales	



Durante el análisis nos hemos encontrado con casos en los que aparecen las unidades sintácticas mal segmentadas (el verbo separado de su complemento o el sustantivo del adjetivo que lo describe). En el caso de la cadena B92, encontramos ejemplos en los que se separan el verbo y el pronombre reflexivo o el pronombre con la función del complemento directo o indirecto, como en el siguiente ejemplo del film *Stuart Little* en el que se separa el verbo en primera persona de plural del presente simple «upoznamo» [conocemos] y el pronombre reflexivo «se» [nos – en este caso].

Ejemplo 9	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Stuart Little</i>	TCR: 00:07:32
(V.O.)	<p><b>Mrs. Little to George</b>          Shall we get to know each other other a little?          George? Don't you have anything you want to ask Stuart?...</p>
(V.S.S.)	<p>Ho emo li malo bolje da <b>se</b>  <b>upoznamo</b>? Džordže, zar ništa</p> <p>ne želiš da pitaš Stjuarta?...</p> <p>- Slobodno pitaj šta ho es,</p>
(traducción al español)	<p>¿Vamos a <b>conocernos</b>          mejor? George, ¿no tienes nada</p> <p>que quieras preguntarle a Stuart? ...</p>
Problema: <i>Segmentación de los subtítulos</i> Normas matriciales	

En el Ejemplo 10 de la película *10.5* (10 Point 5<sup>147</sup>) sobre un desastroso terremoto en EE.UU., se escucha la voz de la persona que lee las noticias que informan sobre el alcance del mismo. El primer subtítulo muestra una correcta segmentación, pero el sintagma nominal del segundo se ha dividido en dos líneas por falta del espacio. En este último caso, se pudo haber evitado dicha separación haciendo uso de la síntesis de la información. Si tomamos en consideración las pautas seguidas en la subtitulación de este film, como el uso de 34 caracteres por línea, un posible resultado sería:

<sup>147</sup> A continuación: 10.5.

a

a

a.

[A causa de dos terremotos devastadores,  
en el norte de Washington y California

se ha declarado una catástrofe a nivel federal. ]

Ejemplo 10	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>10.5</i>	
<p>(V.O.) <b>NEWS ANCHOR #4</b></p> <p>In the wake of these two devastating events, Northern Washington and Northern California... Have been declared federal disaster areas.</p> <p>(V.S.S.) ,</p> <p>.</p> <p>(traducción al español)</p> <p>A causa de los dos terremotos devastadores, el norte de Washington y California</p> <p>han sido declarados zonas catastróficas federales.</p>	
<p>Problema: <i>Segmentación y Síntesis de la Información</i></p> <p>Código: <i>Lingüístico</i></p>	

El siguiente ejemplo ilustra la segmentación guiada por el aspecto gráfico de la traducción que postula la cadena. En este caso el sintagma verbal compuesto de un verbo auxiliar (*jeste*) y el verbo principal (*iza i*) se separan entre dos reglones. Creemos que una solución mejor sería mover el verbo auxiliar a la segunda línea del subtítulo.

Ejemplo 11	
Modalidad: <i>Subtitulación</i> Título: <i>Twin Peaks</i>	Género: <i>Serie de televisión</i> TCR: <i>0:03:26.57</i>
<p>(V.O.) <b>COOPER</b> Ronette Pulaski has woken from her coma. <b>ALBERT</b> And? (V.S.S.) Po e . – ?</p> <p>(traducción al español) Ronette Pulaski ha despertado del coma. – ¿Y?</p>	
Problema: <i>Segmentación de los subtítulos</i> Normas matriciales	

Existen circunstancias en las que no es nada fácil organizar el texto según las unidades gramaticales. Cuando el texto está repleto de información significativa que no se puede omitir, a veces es difícil conseguir que una oración o sus sintagmas formen parte de un único subtítulo o una única línea (véase Díaz Cintas y Remael, 2007: 172-177).

En el siguiente ejemplo, verbo «usresrediti» [centrarse] queda separado de su complemento y la oración termina en el subtítulo siguiente. No obstante, se trata de un caso aislado ya que en la Tabla 4 (Anexo III), solamente en un 8,57% de los ejemplos, se observa la separación del verbo auxiliar y principal. En el primer subtítulo del Ejemplo 12, el verbo auxiliar « e/ » está separado del verbo principal «biti/ » que marca el tiempo futuro, una separación que parece innecesaria ya que el verbo auxiliar podía haber formado parte de la segunda línea. El segundo subtítulo contiene el final de la información del subtítulo anterior y parte de la oración siguiente, a causa de un diálogo rápido y abundante en información relevante.

Ejemplo 12	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Poseidon Adventure</i>	TCR: <i>01:01:53</i>
<p>(V.O.) <b>FADADE</b>          Being the height of their holidays, all security will focus on large events, and high valued assets in America. Our coordinated attacks against land, sea, and air targets outside of America will easily achieve our objectives.</p> <p>(V.S.S.)</p> <p style="text-align: center;">.</p> <p style="text-align: center;">,</p> <p style="text-align: center;">.</p>	
(traducción al español)	<p>Es un día festivo y la seguridad se centrará</p> <p>en los grandes sucesos en EEUU</p> <p>Los ataques coordinados a los objetivos terrestres,</p> <p>aéreos y marítimos fuera de América cumplirán con nuestros objetivos.</p>
Problema: <i>Segmentación de los subtítulos</i> Normas matriciales	

En casos como el Ejemplo 12, según Díaz Cintas y Remael (2007: 178), se debe evitar que la oración ocupe demasiados subtítulos ya que al espectador le sería difícil memorizar todas las partes de la frase. Creemos que este propósito se pudo haber conseguido reformulando la oración, por ejemplo, de la siguiente manera:

Tokom praznika, obezbe enje e pratiti velike doga aje.	[Durante las fiestas, la seguridad velará por los grandes eventos.
Naši kopneni i vazdušni napadi van Amerike, e biti uspešni.	Nuestros ataques terrestres y aéreos fuera de EE.UU. tendrán éxito.]

A la hora de fragmentar los subtítulos y las líneas, hay que tener en cuenta que los subtítulos deben concordar con la información que aporta la imagen, con el cambio de

238

En este ejemplo el traductor separa la frase en dos subtítulos respetando así la pausa en el habla del personaje y evita un anticipado remate de la frase.

Los subtítulos en serbio pueden incluir dos intervenciones de dos personajes diferentes en la misma línea, y un subtítulo como máximo puede contener hasta cuatro intervenciones (véase 4.1.1.). La primera de las intervenciones en el subtítulo no lleva el guion adelante. Los subtítulos de la serie *The Black Adder* contienen un máximo de tres intervenciones por subtítulo y dos por línea. Una intervención de un mismo personaje puede terminar en la segunda línea del subtítulo, seguida por una respuesta corta de otro personaje en esta misma línea (véase el Ejemplo 11).

Según las *Reglas internas de la Subtitulación de la radio Televisión Serbia* y el testimonio de Nebojša Cvetkovi (Anexo I: 31, 32), el número de cuatro intervenciones dentro de un mismo subtítulo está permitido en casos excepcionales, cuando los enunciados son de muy corta duración, normalmente monosílabos, y el pase de subtítulos resultaría muy rápido si se separasen (Luki , 2007; 2009: 233). En las traducciones realizadas para RTS por Nebojša Cvetkovi (*Twin Peaks*, *The Black Adder*), en la segunda línea del subtítulo y antes del guion que introduce la intervención del otro personaje se dejan tres espacios para que quede claro que hay dos personajes hablando en la misma línea.

En las listas de diálogos traducidas por Predrag Kovačević para la distribuidora Dexin (*The Poseidon Adventure*, 10.5), nunca hay más de cuatro intervenciones en un subtítulo y siempre se deja un espacio después de cada una. Estas características se pueden observar en el siguiente ejemplo, que contiene una conversación entre los miembros de la familia Clarke en el barco que está siendo atacado por terroristas:

Ejemplo 14	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Poseidon Adventure</i>	TCR: <i>01:09:05</i>
<p>(V.O.) RACHEL CLARKE Hey, would you shut that off? DYLAN CLARKE Why are you guys whispering? SHELBY CLARKE 'Cause they don't want you to hear. DYLAN CLARKE Can I go now?</p> <p>(V.S.S.) . - ? - . - ?</p> <p>(traducción en español) Apágalo. -¿Por qué estáis susurrando? Para que tú no me oigas. - ¿Puedo irme?</p>	
Problema: <i>Número de intervenciones por subtítulo (4)</i>	

Un caso similar se encuentra en el siguiente ejemplo de la película *Stuart Little*, subtitulada para B92. En total hay nueve subtítulos con un total de cuatro intervenciones (véase Tabla 4, Anexo III). En la escena, Stuart viste su nuevo traje y le acompaña su padre adoptivo, el Señor Little.

Ejemplo 15	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Stuart Little</i>	TCR: <i>00:15:33</i>
<p>(V.O.) <b>STUART</b> How do I look? <b>MR. LITTLE</b> Fantastic. I hardly recognize you. Very smart.</p> <p>(V.S.S.) Kako izgledam? – Fantasti no. Jedva sam te prepoznao. – Moderno.</p> <p>(traducción al español) ¿Qué te parece? – Fantástico. Casi no te reconozco. – Moderno.</p>	
Problema: <i>Segmentación de diálogos entre líneas. Número de intervenciones por subtítulo. Normas matriciales</i>	

241



Ejemplo 17	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Stuart Little</i>	TCR: 00:04:24
<p>(V.O.)      <b>Stuart</b>          So, what do I call you?  <b>Mrs. Little and Mr. Little</b>          -Mom          -And Dad.</p> <p>(V.S.S.)      Kako da vas zovem?          – Mama. – I tata.</p> <p>(traducción al español)      ¿Cómo debo llamaros?          - Mamá. – Y papá.</p>	
Problema: <i>Segmentación de diálogos entre líneas. Número de intervenciones por línea.</i> Normas matriciales	

Resumiendo lo expuesto en párrafos anteriores, el máximo número de intervenciones por línea, salvo en siete subtítulos, es de dos, mientras que un subtítulo puede contener hasta cuatro intervenciones.

Según los traductores de RTS (véase 4.1.1.), para que la contaminación de la imagen sea menor, los subtítulos fragmentados en dos líneas suelen presentar la segunda línea más extensa que la primera aunque se puede notar que las unidades gramaticales tienen preferencia sobre la longitud de las líneas. En el caso de los subtítulos de una línea, su posición ocupa la de la línea inferior, o está en medio de las dos líneas. Si observamos los subtítulos de todas las cadenas de televisión que se examinan en el corpus, su forma es de pirámide o de pirámide invertida. El traductor Predrag Kova evi presenta los subtítulos con el texto alineado a la izquierda (Anexo III), que posteriormente se centran para su emisión en pantalla. Según la correspondencia que mantuve con el traductor Kova evi y el examen de las películas emitidas por la cadena Hallmark (TV por cable), los subtítulos tenían una forma piramidal y la alineación centrada, al igual que ocurre en las cadenas de televisión a las que Dexin ha vendido sus películas. Según el testimonio de Miroslav Živanovi, coordinador de la producción ajena de B92, los subtítulos realizados para esta cadena de televisión siguen la misma tendencia, con una segunda

línea más larga para facilitar la lectura y contaminar menos la imagen, o de longitud similar cuando las normas sintácticas lo exigen.

No obstante, en la Tabla 4 (Anexo III), que agrupa 70 subtítulos traducidos para la TV, el 46% de los subtítulos tienen la primera línea más larga que la segunda, y hay un poco menos (unos 38%) que comienzan con la primera línea más corta. Otro 15% de los subtítulos de la Tabla 4 (Anexo III) se compone de las líneas de la misma longitud. Entre los subtítulos de las películas traducidas para B92, también prevalecen los que presentan una segunda línea más larga (52 % frente a 32%). De acuerdo con lo expuesto por los profesionales serbios, se nota una clara preferencia por no separar las unidades gramaticales, antes que conservar la primera como la línea más corta.

La fuente de letras que se usó en los ejemplos analizados es Arial o Tahoma de tamaño veintiocho puntos, en el caso de las películas, o treinta y dos puntos, en el caso de las series, como nos confirmaron los profesionales. La cadena B92 utiliza la fuente blanca Arial de tamaño 32 sobre un fondo más oscuro. El uso de la fuente Arial es también una de las convenciones marcadas por la *European Association for Studies in Screen Translation* (ESIST) (Díaz Cintas, 2001a: 114). Los subtítulos, en líneas generales, presentan claridad expresiva y unidades bien delimitadas, aunque el texto original y las dimensiones del medio no siempre permiten una segmentación que cumpla con las normas profesionales.

### 6.3.2. Aspectos técnicos de los subtítulos en DVD

Al realizar el análisis de los subtítulos de las ediciones de películas de nuestro corpus en DVD, llegamos a la conclusión de que existen numerosas diferencias con respecto a los subtítulos realizados para la televisión. A continuación, resumiremos las características del subtitulado, a nivel técnico, de estas ediciones y podremos ver su relación con las normas descritas con anterioridad en este mismo apartado. Las ediciones analizadas están realizadas para dos distribuidoras: Tuck Video y Millennium Film and Video.

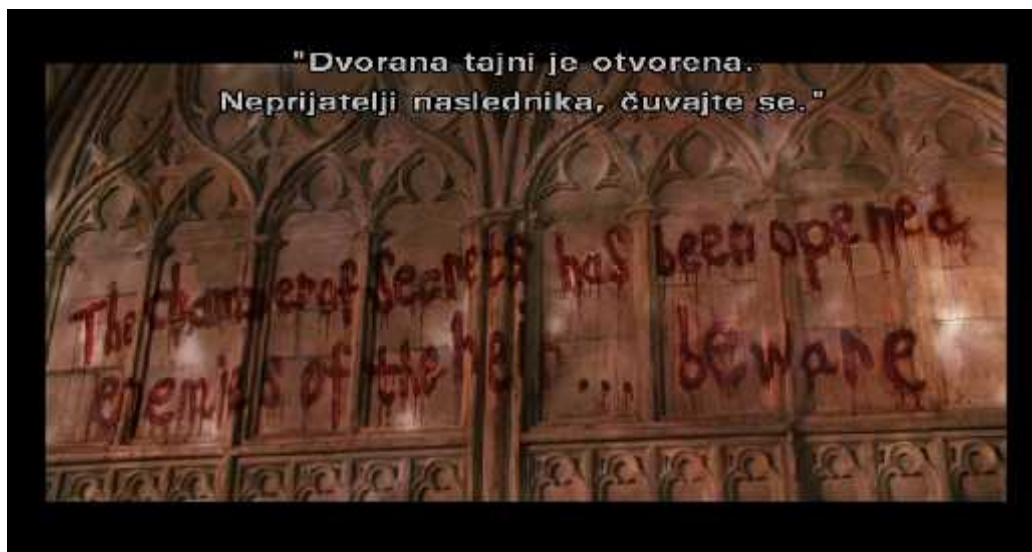
El formato de los subtítulos, al igual que las pautas seguidas durante la segmentación de los mismos, y varios aspectos ortotipográficos, no están unificados, ya

que existen varias diferencias entre los DVDs producidos por la misma distribuidora. La fuente de letra de los subtítulos, sin embargo, coincide o es similar. En el caso de los subtítulos realizados por Tuck Video se utilizó Tahoma del tamaño 28 o Arial Narrow de 34 o 36 de color blanco, en negrita y espacio sencillo entre las líneas, y los DVDs de Millennium se sirvieron de la fuente Arial, blanca y en negrita, de tamaño 34 o 36. Los subtítulos de todas las ediciones examinadas usan el alfabeto latino a diferencia de los subtítulos realizados para la televisión que utilizan el alfabeto cirílico, como el alfabeto oficial y de más larga tradición.

La ficha técnica del film (guion, dirección, etc.) y el reparto tampoco se traducen en las ediciones en DVD, tal y como comenta Chaume para el caso de otros países europeos (2004a: 285), aunque en el film *The Shawshank Redemption* sí se muestra la traducción. Desconocemos la razón de esta decisión, ya que ha dejado de hacerse en las ediciones posteriores de esta misma empresa. Sí que podemos afirmar que este es el único caso del corpus en el que hemos advertido esta opción.

Por otro lado, las instrucciones para la utilización del film (véase Chaume, 2004a: 285) sí que se traducen. Asimismo se subtitula el nombre del traductor o de la empresa encargada de la traducción. La permanencia en pantalla de estos subtítulos es de un promedio de tres segundos. Del mismo modo, se traducen los carteles o notas que muestran una información relevante para seguir el film, y los subtítulos que aparecen en la versión original cuando no coinciden con los diálogos.

La posición de los subtítulos, que se sitúan en el fondo de la pantalla, es centrada (posición 2), salvo en el film *Harry Potter*, en cuyo caso los subtítulos bilineales que muestran diálogos entre dos personas están alienados a la izquierda (posición 7), y los subtítulos que traducen insertos a veces se posicionan en la parte arriba de la pantalla (posición 8, véase el Fotograma 2.). En este DVD, todas las intervenciones de los diálogos se introducen mediante un guion del que se separan con un espacio, a diferencia de los subtítulos de otros films de las ediciones en DVD que hemos analizado.



Fotograma 2. Posición de los subtítulos en DVD<sup>148</sup>

En el caso de los subtítulos de dos líneas, el máximo número de líneas que un subtítulo puede tener, no existe una clara preferencia porque la primera o segunda línea del subtítulo sea más larga, y tiene preferencia la segmentación según las unidades gramaticales. Los subtítulos de una sola línea ocupan la posición de la primera línea de los subtítulos de dos líneas, lo que le permite al ojo humano habituarse a su posición. No obstante, se suele recomendar la solución alternativa mediante la que se ocupa una menor superficie de la imagen, puesto que el ojo no ha de moverse mucho en pequeñas pantallas (Díaz Cintas y Remael, 2007: 86-87).

La segmentación de los subtítulos se realiza siguiendo los tiempos de los diálogos originales. Algunos subtítulos (este es el caso del film *Harry Potter and the Chamber of Secrets*) están realizados a partir de la *Spotting Dialog List*, o los subtítulos en inglés, dada la gran coincidencia en la segmentación de los mismos en estos dos idiomas y la completa coincidencia de los códigos de tiempos. La poca síntesis de la información, y una traducción literal de los subtítulos en inglés, a veces dan como resultado subtítulos bastante largos dado que la oración serbia suele ser más extensa que las mismas estructuras sintácticas en inglés. Como apunta Díaz Cintas (2001a: 106), no existe la

<sup>148</sup> Traducción al español: La cámara de los secretos está abierta.  
Los enemigos del heredero, tengan cuidado.

necesidad de que siempre se siga el pautado de origen, ya que quizás existan mejores soluciones en el idioma meta.

Aunque la segmentación del texto en los subtítulos sigue la versión original, los subtítulos del film a veces no siguen la misma división del texto entre las líneas de subtítulos. Ello es posible ya que, como explica Chaume (2004a: 85), los traductores que trabajan con un guion ya pautado, es decir a partir de los subtítulos originales, han de producir el mismo número de subtítulos, pero no tienen que fragmentar el texto en líneas idénticas. Además, al contrario de lo aconsejado en las reglas concebidas para los traductores de RTS, se detectan casos de segmentación de un subtítulo en dos líneas cuando la misma información cabría en un único subtítulo. Una de las convenciones en la subtitulación es situar el texto en una sola línea cuando hay suficiente espacio, aunque existen estudios que prefieren los subtítulos de dos líneas cortas de la misma longitud (Díaz Cintas y Remael, 2007: 86). La tabla número 5 del Anexo III, nos servirá de muestra para el análisis cuantitativo de la segmentación del texto entre líneas y subtítulos, al igual que para un posterior análisis del número de caracteres por línea y subtítulo en los DVDs del corpus. Se ha utilizado en esta tabla la negrita para marcar las unidades gramaticales que han sido conservadas o separadas entre líneas o subtítulos. Al igual que en el apartado anterior (6.3.1), consideramos correcta aquella segmentación que respeta unidades gramaticales a nivel sintagmático u oracional, teniendo en cuenta el número máximo de caracteres por línea y subtítulo en cada DVD.

Según el análisis de segmentos oracionales entre dos subtítulos y entre líneas, el 71% de los subtítulos analizados están correctamente segmentados según las unidades gramaticales, aunque en un par de casos era posible sintetizar el texto en una única línea (ejemplos 20 y 30). Este porcentaje es menor que en el caso de los subtítulos para la TV (véase 6.3.1.). Todos los casos de segmentación del texto entre varios subtítulos son correctos. El 29% de los ejemplos, no siguen los estándares de una correcta segmentación por separar la palabra «ne» [no] del verbo al que da el significado negativo (Ejemplo 23 y 53, Tabla 5, Anexo III), la preposición del sustantivo al que acompaña (Ejemplo 52, Tabla 5, Anexo III), el modificador del nombre (Ejemplo 45, Tabla 5, Anexo III), el conector «da» [que] de la oración subordinada en función de complemento directo a la que introduce (Ejemplos 2, 5, 24, entre otros, véase Tabla 5),

el verbo del complemento (Ejemplo 41, Tabla 5, Anexo III), etc. Los ejemplos de cada película están separados en la tabla para que sea fácil visualizar el número máximo de los caracteres por línea y subtítulo en cada film por separado.

Título serie o film	Nº de subtítulos	Nº de segmentaciones	Nº de subtítulos segmentados correctamente entre sí o entre líneas
<i>Babel</i>	10	10	8
<i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	10	11	9
<i>Goya's Ghosts</i>	10	10	7
<i>The Shawshank Redemption</i>	10	10	7
<i>The Good Night</i>	10	11	7
<i>Reservoir Dogs</i>	10	10	6
<b>TOTAL</b>	60	62	44

Cuadro 19. Resumen de la Tabla 5 (Anexo III): Criterios de Segmentación (DVD)

Algunos casos de la segmentación se podían haber mejorado con una mayor síntesis de la información, una traducción o un orden de palabras más natural para el idioma serbio, como en el siguiente ejemplo del film *The Shawshank Redemption* en el que Red habla de la impresión que el protagonista Andy dejó en él por primera vez. Mediante la traducción que proponemos se evita la separación del verbo «razmišljati» y la preposición «o» [en] + objeto indirecto «Endiju» [Andy].

Ejemplo 18	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Shawshank Redemption</i>	TCR: 00:11:19
<p>(V.O.) <b>RED</b> I must admit I didn't think much of Andy first time I laid eyes on him.</p> <p>(V.S.S.) Priznajem, nisam <b>razmišljao</b> <b>o Endiju</b> kad sam ga video.</p> <p>(traducción al español) Admito que no estaba <b>pensando</b> <b>en Andy</b> cuando le vi.</p>	

*La solución alternativa:	Endi me nije mnogo zanimao kada je došao.  [No me interesaba mucho Andy cuando vino.]
Problema: <i>Segmentación entre líneas</i> Normas matriciales	

Otro ejemplo de una segmentación inoportuna es el subtítulo en el que se separa el verbo y la palabra «ne» que se emplea en oraciones negativas: «ne može» [no puede]. El ejemplo proviene de la escena del film *Goya's Ghosts* en la que la familia de Inés invita al hermano Lorenzo (Javier Bardem), un alto cargo de la Inquisición, para enterarse de la razón por la que su hija ha sido detenida por dicha institución:

Ejemplo 19	
Modalidad: <i>Subtitulación</i> Título: <i>Goya's Ghosts</i>	Género: <i>Film</i> TCR: 00: 31: 58
<p>(V.O.) <b>TOMÁS BILBATÚA</b> I am very sorry but my daughter cannot dine with us tonight.</p> <p>(V.S.S.) Žao mi je što moja k erka <b>ne</b> <b>može</b> danas da ve era sa nama.</p> <p>(traducción al español) Siento que mi hija hoy <b>no</b> <b>pueda</b> cenar con nosotros. tonight &gt; danas [hoy]</p>	
Problema: <i>Segmentación entre líneas</i> Normas matriciales	

El Ejemplo 20, en el que utilizamos la misma fuente de letras que la que se utilizó en el DVD, ilustra las posibles divisiones del texto entre líneas en la película en cuestión. Se trata de la escena del principio de la película en la que Harry recibe una más de las lecciones nada afectuosas de su tío, mientras que su primo está intentando conseguir uno de los dulces que su madre ha preparado para los invitados. Si nos fijamos en los códigos de tiempos, vemos una velocidad de pase bastante rápida, y muy

poca síntesis de información, al igual que en el caso de los subtítulos en inglés, que probablemente han servido de plantilla para crear los subtítulos en otros idiomas.

El primero de los subtítulos de larga duración en inglés se traduce al serbio mediante un texto algo sintetizado pero que, según mi opinión, se puede calificar de calco dado que se utilizan expresiones poco comunes en serbio, «Odgajili smo te iz pelena, davali hranu s našeg stola...» [Te criamos desde que llevabas pañales, te dimos la comida de nuestra mesa...]. El *Diccionario de las expresiones idiomáticas de la lengua serbia* (Otašević, 2012: 994) solamente ofrece la siguiente como una expresión que se utiliza con el significado de «capacitar a alguien para vivir de su propio trabajo» y emplea la palabra «hleb»: «dati nekome komad hleba u ruke» [ponerle a alguien un trozo de pan en la mano / darle pan a alguien]<sup>149</sup>, y ninguna expresión similar a la primera del subtítulo que contenga la palabra «pañales». El subtítulo ocupa dos líneas de 26 y 32 espacios (a 14 cps) lo que no supera la convención en el caso de DVDs de 70 espacios en 4 s (Díaz Cintas y Remael, 2007: 99), aunque se trata de una escena relativamente rápida y de frases que no son fluidas. Por consiguiente, otras soluciones más adecuadas serían:

Odgajili smo te	Odgajili smo te
i hranili od malena.	i dali ti komad hleba u ruke.
[Te hemos criado	[Te criamos
y alimentado desde que eras pequeño]	y te dimos nuestro pan]

El ejemplo demuestra que el tercer subtítulo de la V.S.S. puede formar parte del subtítulo anterior, lo que quizás no haya sido posible si la localización fue realizada con anterioridad. De mismo modo, el último subtítulo cabe en una línea, sobre todo si se realiza una traducción menos literal, por ejemplo: «Nemoj sad. To je za Mejsanove.» [Ahora no, eso es para los Mason.].

---

<sup>149</sup> Traducción literal.



Ejemplo 20		
Modalidad: <i>Subtitulación</i>		Género: <i>Film</i>
Título: <i>Harry Potter and the Chamber of secrets</i>		Distribuidora: <i>Tuck Video</i>
(V.O.)	00:02:05-09	We´ve raised you since you were a baby, given you the food off our table...
	00:02:09-11	...even let you have Duddley´s second bedroom...
	00:02:11-13	...purely out of the goodness of our hearts.
.	00:02:14-16	Not now. It´s for when the Masons arrive.
(V.S.S.)	00:02:05-09	Odgajili smo te iz pelena, davali hranu s našeg stola...
	00:02:09-11	...dali smo ti i drugu Dadlijevu spavaću sobu...
	00:02:11-13	...široka srca.
.	00:02:14-16	Nemoj sad. To je kad dođu Mejsonovi.
(traducción al español)		Te criamos desde que llevabas pañales, te dimos la comida de nuestra mesa...
		...te dimos el segundo dormitorio de Dudley...
		...de corazón.
		Ahora no. Es para cuando los Mason vengan.
Problema: <i>Segmentación de los subtítulos</i>		
Normas matriciales		

El siguiente cuadro ofrece cuatro muestras de subtítulos de dos líneas que ilustran la segmentación que se suele adoptar en ediciones de DVD examinadas, y que sobre todo se realiza según las unidades gramaticales. Los subtítulos que tienen la primera línea más larga que la segunda son muy habituales (45%). Los subtítulos cuyas líneas son

simétricas suponen un 18% y los de la segunda línea más larga un 36%, unos porcentajes muy similares a los encontrados en los subtítulos para TV, como se ha visto arriba (véase 6.3.1.). Para ilustrar mejor el formato de los subtítulos hemos utilizado el tipo de fuente que se utilizó en las respectivas ediciones en DVD.

Ejemplo 21	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
<p><b>Dos intervenciones en un subtítulo – alineación izquierda:</b>  Título: <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i> TCR: 00:03:12</p> <p>(V.O.) –Who are you?  –Dobby, sir. Dobby the house-elf.</p> <p>(V.S.S.) – Ko si ti?  – Dobi, gospodine. Kućni vilenjak.</p> <p>(traducción al español) – ¿Quién eres?  – Dobby, señor. El elfo de casa.</p> <p><b>Una intervención – alineación centrada:</b>  Título: <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i> TCR: 00:04:45</p> <p>(V.O.) But Dobby had to come. Dobby has to protect Harry Potter. To warn him.</p> <p>(V.S.S.) Ali Dobi je morao da dođe. Dobi mora da zaštiti Harija, da ga upozori.</p> <p>(traducción al español) Pero Dobby tuvo que venir. Dobby tiene que proteger a Harry, y advertirle.</p>	
<p><b>Primera línea más larga (45% de los subtítulos analizados):</b>  Título: <i>Babel</i> TCR: 00:13:26</p> <p>(V.O.) <b>AMELIA</b>  No les pude dejar con nadie. Sus papás no regresan hoy.</p> <p>(V.S.S.) Nisam mogla da na em zamenu.  Roditelji im ne dolaze večeras.</p> <p>(traducción al español) No pude encontrar un sustituto.  Sus padres no vienen esta noche.</p>	
<p><b>Segunda línea más larga (36% de los subtítulos analizados)</b>  Título: <i>Reservoir Dogs</i> TCR: 00:05:49</p>	

(V.O.) **MR. WHITE**

(Waitressing) It's the only job any women can get...

(V.S.S.) To je jedini posao koji  
svaka žena može da dobije.

(traducción al español) Es el único trabajo que  
cada mujer puede obtener.

---

**Alineación simétrica:**

Título: *Reservoir Dogs*

TCR: 00:01:07

(V.O.) **JOE CABOT**

I found this old address book in a coat I ain't worn it since coon's age. Toby what?

(V.S.S.)<sup>150</sup> Našao sam stari adresar u  
**kaputu**. Kako se prezivala?

(traducción al español) Encontré una vieja agenda **en**  
**el abrigo**. ¿Cómo se apellidaba?

---

Problema: *Segmentación de los subtítulos*

Código: *Lingüístico*

En el último caso del Ejemplo 21, creemos que una segmentación más oportuna sería agrupar la preposición «u» [en] y el sustantivo «kaput» [abrigo] en una misma línea (se trataría de la segunda línea considerando el máximo número de caracteres permitido).

Los subtítulos de dos líneas que hemos analizado en la Tabla 5 (Anexo III) duran entre 2 y 6 segundos, aunque 6 segundos solamente en un caso. Los resultados de la velocidad de lectura son muy variables, de modo que es difícil dar una clara conclusión. En el caso de los subtítulos que permanecen en pantalla 3 segundos, la velocidad máxima de lectura es de 20 cps; en el caso de los de 4 s de 17,25 y en el de 5 s, mucho menor, 10,2 cps. Lo que extraña son los valores de 5,4 cps para una permanencia de 5 s (Ejemplo 30, Tabla 5, Anexo III) y la velocidad de lectura de 8,83 cps en el caso de un subtítulo de 6s de permanencia (Ejemplo 52, Tabla 5, Anexo III), es decir una velocidad de lectura lenta en los diálogos sin una dificultad terminológica o similar. Por otro lado, se encuentran ejemplos que requieren una lectura veloz de 24 cps de un subtítulo que

---

<sup>150</sup> La negrita en el ejemplo es mía.

permanece tan solo 2 segundos en pantalla (Ejemplo 40, Tabla 5, Anexo III). Los subtítulos de una línea duran entre 2 y 3 segundos y la velocidad de su lectura llega a ser bastante lenta: 4,67 cps. Por eso, hay que tomar en consideración estos saltos en la velocidad de lectura al ver el valor de su media de 13,36, que es algo más alta que en el caso de los subtítulos de la TV. El 31% de todos los subtítulos examinados permanece aproximadamente 3 segundos en pantalla, mientras que la media de permanencia tiene un valor similar de 3,68 s.

Título serie o film	Subtítulo de menor duración	Subtítulo de mayor duración	Media de permanencia en pantalla	Media de cps
<i>Babel</i>	3s	4s	3,6s	13,77cps
<i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	2s	4s	3,1s	14,38cps
<i>Goya's Ghosts</i>	3s	5s	4,3s	11,52cps
<i>The Shawshank Redemption</i>	2s	5s	3,2s	14,39cps
<i>The Good Night</i>	2s	6s	3,7s	14,16cps
<i>Reservoir Dogs</i>	3s	6s	4,2s	11,95cps
<b>TOTAL</b>	<b>2,5s</b>	<b>5s</b>	<b>3,68s</b>	<b>13,36cps</b>

Cuadro 20. Resumen de la Tabla 5 (Anexo III): Permanencia (DVD)

Resulta interesante que la permanencia máxima de los subtítulos en pantalla sea más larga en el caso de los subtítulos de los DVDs que de la televisión, teniendo en cuenta que los DVDs ofrecen la posibilidad de retroceder o parar la imagen, y el riesgo de perder la información es menor. A continuación mostraremos algunos ejemplos del tiempo de permanencia en pantalla de los subtítulos de dos distribuidoras diferentes.

<b>Ejemplo 22</b>	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Harry Potter and the Chamber of secrets</i>	TCR: 00:04:45 – 00:04:49
Distribuidora: Tuck Video	cps: 17,25
<p>(V.O.) <b>DOBBY</b> But Dobby had to come. Dobby has to protect Harry Potter. To warn him.</p> <p>(V.S.S.) Ali Dobi je morao da dođe. Dobi mora da zaštititi Harija, da ga upozori.</p>	

(traducción al español)	Pero Dobby tuvo que venir. Dobby tiene que proteger a Harry, advertirle.
Problema: <i>Permanencia de los subtítulos en pantalla</i>	

Ejemplo 23	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Shawshank Redemption</i>	TCR: 00:02:29 – 00:02:31
Distribuidora: <i>Millennium</i>	cps: 6'5
(V.O.) <b>ANDY</b> She packed her bag.	
(V.S.S.) Spakovala se.	
(traducción al español) Hizo la maleta.	
Problema: <i>Permanencia de los subtítulos en pantalla</i>	

La duración del título del film, que siempre se marca mediante el uso de mayúsculas, al igual que en el caso de la televisión, es distinta de un film al otro: 3 s (en los títulos de tres películas), 4 s (dos películas) o 7 segundos en una ocasión. Por tanto, la tónica general es que la permanencia en pantalla de los subtítulos con la traducción de los títulos en DVD es superior a la permanencia de los subtítulos que traducen títulos en televisión. La siguiente tabla contiene los tiempos de permanencia de todos los títulos de películas en DVD del corpus y el número de caracteres por segundo:

Tabla 6: *Permanencia de los Títulos de las Películas*

FILM	Título	TCR	Permanencia /cps
<i>Babel</i>	VAVILON [BABEL]	00:00: 44- 00:00:47	3 s 2,33 cps
<i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	HARI POTER I DVORANA TAJNI  [HARRY POTTER Y LA CÁMARA DE SECRETOS]	00:00:22- 00:00:26	4 s 6,5 cps

<i>Goya's Ghosts</i>	GOJINE UTVARE [LOS FANTASMAS DE GOYA]	00:00:38- 00:00:41	3 s 4,33 cps
<i>The Shawshank Redemption</i>	ISKUPLJENJE U ŠOŠENKU <sup>151</sup> [SALVACIÓN EN SHAWSHANK]	00:00:37 – 00:00:41	4 s 5 cps
<i>Reservoir Dogs</i>	ULI NI PSI [PERROS CALLEJEROS]	00:08:17 - 00:08:24	7 s 1,43 cps
<i>The Good Night</i>	SNOVI [SUEÑOS]	00:00:36 - 00:00:39	3 s 1,67 cps

El nombre del traductor se subtitula en el film *Babel* y *Goya's Ghosts*, y su duración en pantalla es de 1 s y 3 s, respectivamente.

El número de caracteres y espacios utilizados en cada línea de los subtítulos no supera los 36 caracteres por línea frente a los 40 en el caso de TV, y 69 por subtítulo según el análisis de los 60 ejemplos de la Tabla 5 (Anexo III), que además ofrece el número máximo de subtítulos por línea y subtítulo de cada film. No obstante, este modo de medir su longitud, como ya hemos apuntado, tiene sus desventajas, ya que algunos subtítulos pueden incluir el mismo número de caracteres y espacios y tener distinta longitud. Recordemos que el número de 10 pulsaciones, que determina el número de caracteres, equivale a la longitud de 1 pie (la medida de la cinta), es decir 0,16 fotogramas. La longitud de 3,12 pies equivale a 38 caracteres o pulsaciones (véase Chaume, 2004 a: 86, 87). Veamos el resumen del número de caracteres por línea y subtítulo en cada película:

<sup>151</sup> Nótese que el título oficial de este film en serbio es: Bekstvo iz Šošenska [La Huida de Shawshank].

Título serie o film	Máx. núm. de caracteres por línea	Máx. núm. de caracteres por subtítulo
<i>Babel</i>	32	59
<i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	36	69
<i>Goya's Ghosts</i>	31	56
<i>The Shawshank Redemption</i>	30	60
<i>The Good Night</i>	32	62
<i>Reservoir Dogs</i>	29	57
<b>TOTAL</b>	36	69

Cuadro 21. Resumen de la Tabla 5 (Anexo III): Número de caracteres (DVD)

En el siguiente ejemplo, podemos visualizar un subtítulo de dos líneas, cuya primera línea es más larga, aunque cuenta con menos caracteres y espacios que la segunda en la que se encuentran la letra «i» o «j» de poca extensión.

Ejemplo 24	
Modalidad: <i>Subtitulación</i> Título: <i>Babel</i>	Género: <i>Film</i> TCR: 00:13:26
<p>(V.O.)     <b>AMELIA</b> No les pude dejar con nadie. Sus papás no regresan hoy.</p> <p>(V.S.S.)    Nisam mogla da na em zamenu. 28 Roditelji im ne dolaze ve eras. 31</p>	
<p>Problema: <i>Número de espacios y caracteres</i> Código: <i>Lingüístico</i></p>	

Además de permanecer más tiempo en pantalla que los subtítulos en la televisión, los subtítulos de los DVDs contienen muchas repeticiones, y la síntesis de la información en varios de los ejemplos examinados en la Tabla 5 (Anexo III) es más bien escasa (Ejemplos 19, 20, 36, 37 de la Tabla 5, Anexo III). Por consiguiente, el tiempo entre los subtítulos es menor. El análisis anterior de la velocidad de la lectura de los mismos nos revela que los subtítulos se pueden leer hasta un par de veces (de 5 a 9 cps), es decir, su permanencia en pantalla permite una lectura demasiado pausada. Por otro lado, la gran cantidad de información que incluyen puede distraer al lector de lo que se presenta en pantalla.

El número máximo de intervenciones por línea es uno, y el número de intervenciones por subtítulo dos, según el análisis de la Tabla 5 (Anexo III). De modo que no se encuentran los subtítulos con tres o cuatro intervenciones como en el caso de los subtítulos en TV. La segunda intervención se separa de la primera mediante un guion, al igual que en el caso de la subtitulación para la TV, salvo en un ejemplo del film *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, donde el guion se pone entrente de ambas intervenciones (Ejemplo 16, Tabla 5, Anexo III).

Se perciben errores que no aparecen en los subtítulos analizados en la televisión, lo que quizás se deba a un menor control de calidad de los subtítulos. Así, por ejemplo, tenemos un título del film *The Shawshank Redemption* en la carátula del DVD, *Bekstvo iz Šošenska* [La Huida de Shawshank], que fue el título oficial del film tanto en el cine como en sus emisiones televisivas, y otro en el menú del inicio del vídeo, y que traduce el título de un modo literal: *Iskupljenje u Šošensku* [Salvación en Shawshank]. Este es el único caso observado de un error de traducción en el título.

En el film *Harry Potter*, por ejemplo, en una misma escena (minuto 14: 25 – 14: 28) se ha traducido de dos formas distintas el juego de palabras que se origina a partir de una pronunciación errónea por parte de Harry, del nombre de la calle Diagon Alley. El protagonista pronuncia «Diagonally», lo que en serbio se traduce primero como «Dijagonali», y luego «Diagonleja». La primera es la transliteración de la pronunciación equívoca de Harry de la calle cuando desea transportarse a ella mediante un polvo mágico, y la segunda la transliteración del nombre correcto de la calle. Ni una ni otra transmiten el juego de palabras que se ha realizado en inglés.

El siguiente cuadro resume las características más importantes del formato de los subtítulos y su permanencia en pantalla:



SUBTÍTULOS EN TV	SUBTÍTULOS EN DVD
Alfabeto cirílico Fuente: Arial 32, Tahoma 28-32	Alfabeto latino – abecedario. Fuente: Arial, Arial Narrow o Tahoma de 32-36
Permanencia media: 3s Máxima: 4 (raramente 5) Frasas cortas y monosílabos: 1:30’’; 1’’ Permanencia del título: 3’’-5,8’’ Permanencia nombre del traductor: 2:30’’	Permanencia media: 3s Máxima: 6 Frasas cortas y monosílabos: 1:30–3’’ Permanencia del título: 3–7’’ Permanencia nombre del traductor: 1’’/ 3’’
La ficha técnica y el casting no se subtitulan. Las instrucciones para la utilización del film se suelen subtitular.	La ficha técnica y el casting no se subtitulan, salvo en un caso. Las instrucciones para la utilización del film se suelen subtitular.
Número máximo de caracteres y espacios por línea y subtítulo: 36-40 / 75	Número de caracteres y espacios por línea y subtítulo: 36 / 69
Subtítulos de máximo dos líneas. Posición: centrada La segunda línea suele ser más larga. Segmentación es según las unidades gramaticales.	Subtítulos de máximo dos líneas. Posición: alineación a la izquierda o centrada. La segunda línea suele ser más larga. Segmentación según las unidades gramaticales, pero el número de excepciones es mayor que en TV.
Dos o tres intervenciones por subtítulo. En el caso de intervenciones muy cortas se permiten cuatro.	Un máximo de dos intervenciones por línea o subtítulo.
Un pase más equilibrado de subtítulos. Pausa entre los mismos de 0,11 o 0,10.	Pase más rápido. Pausa entre subtítulos: menor de 1 segundo
Un mayor control de calidad.	Un menor control de calidad.

Cuadro 22. *El formato de los subtítulos en TV y en DVD*

### 6.3.3. La ortotipografía en TV

El uso de los signos ortotipográficos normalmente coincide en las traducciones analizadas que se han realizado para las cadenas de televisión. Se notan algunas diferencias en la manera en la que los traductores marcan los tipos de voces (p. ej. la voz en *off*), o las cualidades no verbales de la voz. De acuerdo con la ortografía serbia (Simi , 2006: 177-178), las palabras de otra persona que citan los personajes se ponen entre comillas, que asimismo se utilizan para señalar los casos de intertextualidad con otra obra de arte. El siguiente ejemplo de *The Black Adder* ilustra el uso de las comillas cuando uno de los personajes traduce palabras dichas en una lengua extranjera. La frase

contiene rasgos humorísticos propios de esta serie. Puesto que se trata de una cita, se usan comillas.

Ejemplo 25	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Serie de televisión</i>
Título: <i>The Black Adder</i>	TCR: <i>0:08:19.39</i>
<p>(V.O.) <b>PRINCE HARRY</b>          It's Spanish for 'Welcome to our castle, I hope the drains are to your satisfaction.'</p> <p>(V.S.S.) To je na španskom:          “Dobro došli u naš dvorac,            nadam se da ćete biti          zadovoljni odvodnim kanalima.”</p> <p>(traducción al español) Esto traducido al español significa:          «Bienvenida a nuestro castillo            espero que esté          satisfecha con nuestras alcantarillas.»</p>	
Problema: <i>Ortografía</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

En las traducciones de Nebojša Cvetkovi, según se propone en *Las Reglas Internas de la Subtitulación en la Radio Televisión Serbia* (Anexo I: 6), las poesías, las canciones, la voz de la radio o de otros aparatos también figuran entre comillas o en mayúscula, igual que los vocablos tergiversados a propósito. En las traducciones realizadas para otras cadenas, además de acotar las citas, la función de las comillas es indicar los nombres de coches, barcos, medicinas, tipos de música, de marcas registradas, términos inventados, o palabras extranjeras.

Veamos un ejemplo de la película *Stuart Little*, traducida por el equipo de B92, en el que Stuart juega a bolos con su familia. El señor Little elogia la marca de bolos Schmelling, famosas en Estados Unidos por su eslogan, que uno de los personajes dirá al final del ejemplo. El nombre de la marca se translitera y enfatiza mediante las comillas en la versión serbia. Se utilizan, además, las comillas para citar el eslogan,

260



Como ya hemos mencionado, en las traducciones hechas para RTS se introducen tres espacios entre las intervenciones de dos personajes diferentes si son cortas y se decide ponerlas en la misma línea del subtítulo. Los enunciados que forman parte de un diálogo se separan por un guion, después del que, según la cadena, se introduce un espacio (RTS), o no (en la TV B92 en el film *Deceived*).

261

es preferible emplear cifras. En las cadenas de televisión serbia, sobre todo en las traducciones hechas para RTS, se sigue la misma convención en el caso del uso de letras. Los más complicados, compuestos de palabras como millón o billón, se presentan mediante una combinación de cifras y letras con lo que se ahorra el espacio y se facilita una mejor recepción de su significado.

El noveno episodio de *Twin Peaks* empieza con una anécdota interesante contada por el agente Cooper. Veamos cómo están escritos los números que menciona. Marcaremos con negrita el número ordinal **quinto**.

Ejemplo 28	
Modalidad: <i>Subtitulación</i> Título: <i>Twin Peaks</i>	Género: <i>Serie de televisión</i> TCR: <i>0:02:48.18</i>
<p>(V.O.) <b>COOPER</b> Buddhist tradition first came to the land of snow in the fifth century AD.</p> <p>(V.S.S.)</p> <p>a a .</p> <p>(traducción al español) La tradición budista vino a la Tierra de Nieve</p> <p>en el siglo <b>quinto</b> después de Cristo.</p> <p>* La negrita es mía.</p>	
Problema: <i>Ortografía</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

En el Ejemplo 29, el número está escrito con cifras, puesto que de otra forma ocuparía demasiado espacio.

Ejemplo 29	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Serie de televisión</i>
Título: <i>Twin Peaks</i>	TCR: <i>0:03:01.64</i>
<p>(V.O.) <b>COOPER</b> Now some historians place them in the Water Snake Year, 213 AD.</p> <p>(V.S.S.) 213. .</p> <p>(Traducción al español) Algunos historiadores dicen que eso pasó en el año 213.</p>	
<p>Problema: <i>Ortografía</i> Código: <i>Lingüístico</i></p>	

El uso de abreviaturas en las traducciones hechas para RTS y B92 es limitado porque se considera que dificultan la lectura (Cvetkovi , Anexo I: 33), aunque el traductor Predrag Kova evi las emplea en sus traducciones de los films *Poseidon Adventures* y *10.5*.

Ejemplo 30	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Poseidon Adventure</i>	TCR: <i>1:10:26</i>
<p>(V.O.) <b>FEMALE</b> Thank you, Mr. Rogo.</p> <p>(V.S.S.) , . .</p> <p>(traducción en español) Gracias Sr. Rogo.</p>	
<p>Problema: <i>Ortografía</i> Código: <i>Lingüístico</i></p>	

Hay que reflejar que el uso correcto de la abreviatura de la palabra *gospodin* [señor] sería «gn» o «gdn» [ / ] y no se escribe con un punto detrás (Simi , 2006: 130-131). Más adelante veremos que esta misma abreviatura aparece en las ediciones en DVD. Quizás esta decisión se deba a la idea de ahorrar el espacio.

En el uso de comas, puntos y signos de exclamación o interrogación se toma en consideración el significado del enunciado y su finalidad, así como las normas de la lengua serbia. Sin embargo, no se aconseja el uso exagerado de signos de puntuación, ya que el espectador puede entender y oír con qué entonación hablan los personajes. Las combinaciones del signo de interrogación y exclamación o de los signos múltiples (!! / ??) tampoco se recomiendan, ni figuran en las traducciones examinadas (Cvetkovi et al., Anexo I: 6; Díaz Cintas y Remael, 2007: 104-110).

El caso de los puntos suspensivos es similar. Su uso se reduce a marcar una pausa en el habla del personaje que interrumpe su intervención o cuyo pensamiento queda inacabado; la dubitación de un personaje o la interrupción de una frase cuyo final debe concluir con alguna idea (enigmas, chistes, adivinanzas, acertijos...) (véase los ejemplos 40, 43, 44, 57, 58 de la Tabla 4, Anexo III).

En el siguiente ejemplo la conclusión de la idea que expresa el personaje está en el mismo subtítulo, y la pausa que precede el final de la frase está marcada mediante puntos suspensivos. Una de las razones de no separar la conclusión de la frase puede ser que el subtítulo siguiente sería demasiado corto y su pase demasiado rápido. Dado que no se trata de un chiste, la presentación adelantada del remate de la frase no pone en riesgo una buena recepción del mensaje.

Podemos ver que la pausa que lleva a la conclusión de la idea no está marcada en la lista de diálogos, por lo que suponemos que el traductor se apoyó en el vídeo. Al analizar los ejemplos de la Tabla 4 (Anexo III) se concluye que al usar signos ortotipográficos se toma en consideración la imagen y no solo las listas de diálogos (véase los ejemplos 40 y 58 de la Tabla 4, Anexo III), puesto que los signos de puntuación en las listas de diálogos originales, marcan adecuadamente la entonación y la intencionalidad del habla de los personajes.

Ejemplo 32	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Poseidon Adventure</i>	TCR: <i>1:06:07</i>
<p>(V.S.S.) ,</p> <p>(traducción al español)</p> <p>CIUDAD DEL CABO. REPÚBLICA DE SUDÁFRICA.</p> <p>NAVIDAD.</p>	
Problema: <i>Tipografía</i> Código: <i>Gráfico</i>	



Cuando se subtitulan las frases dichas en otro idioma o las frases que no se oyen bien y están subtituladas en la V.O., su fuente no cambia, y los subtítulos de los dos idiomas coinciden en pantalla (véase capítulo 5). Lo mismo ocurre en el caso de las ediciones en DVD, por ejemplo, en la película *Babel*, de Tuck Video. Veamos un ejemplo de una película realizada para la televisión:

Ejemplo 33	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Poseidon Adventure</i>	TCR: <i>1:39:00</i>
(V.O.) CAPTAIN PAUL GALLICO (SUBTITLED) Try not to screw it up this time.  (V.S.S.) .  (traducción al español) Esta vez no metas la pata.	
Problema: <i>Tipografía</i> Código: <i>Gráfico</i>	

Los ejemplos analizados no contienen subtítulos con diferentes colores para las personas sordas, ni utilizan la negrita o el subrayado. Según los profesionales entrevistados, estos aspectos no aparecen en los subtítulos en la televisión en Serbia (véase el apartado 1.3.). Los criterios que se siguen en los subtítulos examinados (véase tabla 4), en su mayoría, coinciden con los que apunta Ivarsson (1992: 109-126), según las convenciones que suelen respetarse en el subtitulado en Europa. Su manual, que se basa en el manual de la televisión estatal sueca, menciona algunas reglas que en particular coinciden con las reglas que propone la televisión nacional serbia (Cvetkovi et al., Anexo I: 2-7). Por ejemplo, el uso restringido de abreviaturas y el empleo de los puntos suspensivos para expresar una dubitación o pausa en el discurso, aunque las reglas de RTS no aconsejan el uso de los puntos suspensivos para marcar el final de un subtítulo inacabado o el principio del que le sigue.

## 6.3.4. La ortotipografía en las ediciones en DVD

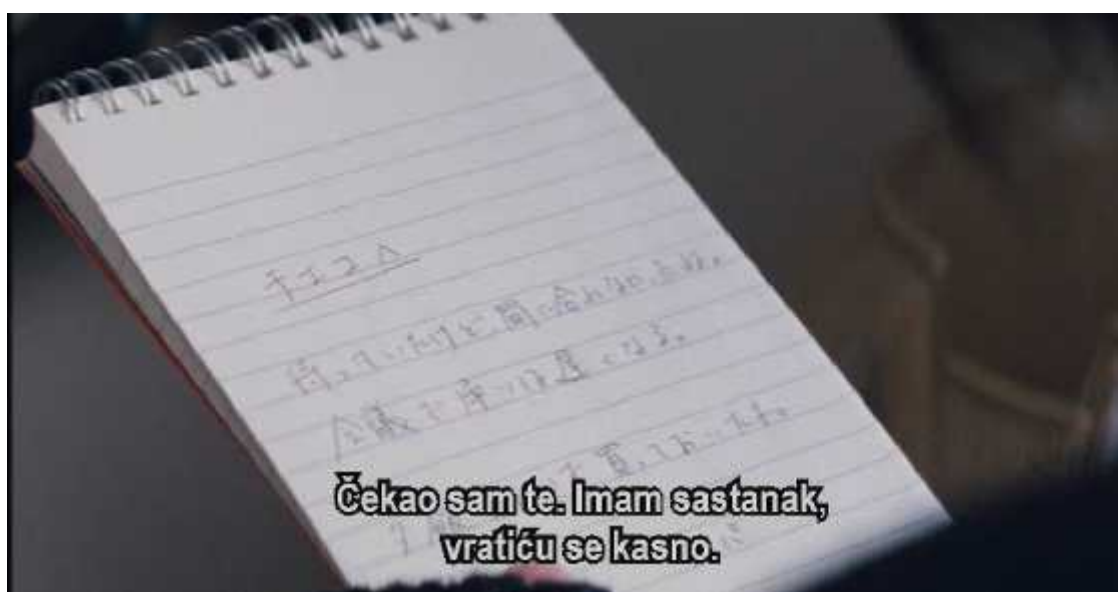
La información paralingüística en las ediciones en DVD, al igual que ocurre en la televisión, se marca mediante guiones, comillas, cursiva o mayúscula. La letra mayúscula se emplea para señalar los insertos de la versión original: la información relevante de las notas o carteles; las instrucciones para la utilización del film, y los títulos de las películas. También sirve para poner énfasis. Las referencias del lugar y tiempo también se marcan en cursiva en *The Good Night*, no se resaltan, como en *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, o se destacan con letras mayúsculas (*Goya's Ghosts*, *Reservoir Dogs*, *Babel*). Es destacable el hecho de que películas de una misma productora, como por ejemplo *Harry Potter...* y *Goya's Ghosts*, no siempre sigan las mismas convenciones.

En los ejemplos 34 y 35, mostramos cómo se indica la referencia del tiempo en el que ocurre la trama en la película *Goya's Ghosts* y en el film *The Good Night*. En los dos casos se han seguido criterios contradictorios: en la primera se emplea la mayúscula, y en la segunda se ha optado por la cursiva.

Ejemplo 34	
Título: <i>Goya's Ghosts</i>	TCR: 53:44:45
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
V.O.) 15 YEARS LATER (V.S.S.) 15 GODINE KASNIJE (traducción al español) 15 AÑOS DESPUÉS	
Problema: <i>Traducción de los títulos</i> Código: <i>Gráfico</i>	

Ejemplo 35	
Título: <i>The Good Night</i>	TCR: 00:03:03
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
(V.O.) TWO YEARS EARLIER (V.S.S.) <i>Dve godine ranije.</i> (traducción al español) <i>Dos años antes.</i>	
Problema: <i>Traducción de los títulos</i> Código: <i>Gráfico</i>	

La cursiva se emplea para la voz en *off* y para las canciones, mientras que las comillas señalan citas, palabras pronunciadas con cierto énfasis, títulos de obras de arte, libros o películas y referencias intertextuales, según lo determinado por la ortografía serbia (véase Simi , 2006: 177-178). No obstante, en el film *Babel* (véase el siguiente fotograma) siempre se utiliza la misma fuente de letras, tanto para la voz en *off*, la voz de la radio o TV, como para la nota que una de las protagonistas, la joven sordomuda, lee al llegar a casa en la que vive con su padre (minuto 46' 11'').



Fotograma 3. Ortotipografía en la película *Babel*<sup>152</sup>

En la película *Reservoir Dogs*, se hizo uso de la cursiva para señalar los títulos de las canciones, y en la película *The Good Night* para la voz de la radio, pero también para las indicaciones relacionadas con el tiempo en el que ocurre la historia. Sin embargo, la voz en *off* del narrador y uno de los protagonistas del film *The Shawshank Redemption*, Red (Morgan Freeman), no se señala de este modo. En siguiente ejemplo de la película *The Shawshank Redemption*, la cursiva se ha utilizado para dotar de énfasis a las palabras y para la voz en *off* de las intervenciones del abogado en el inicio del film. Es una de las situaciones típicas en las que se emplea este recurso:

<sup>152</sup> Traducción al español:

Te estaba esperando. Tengo una reunión,  
Volveré tarde.

Ejemplo 36	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Shawshank Redemption</i>	TCR: 00:04:26
<p>(V.O.) <b>THE PROSECUTOR</b> (OFF)</p> <p>Ladies and gentlemen, you've heard all the evidence. You know all the facts.</p> <p>(V.S.S.) <i>Dame i gospodo,</i> <i>uli ste sve dokaze.</i></p> <p>(traducción al español) <i>Damas y caballeros,</i> <i>han escuchado todas las pruebas.</i></p>	
<p>Problema: <i>Uso de cursiva</i></p> <p>Código: <i>Paralingüístico</i></p>	

Sorprende el uso de comillas en *The Good Night*, ya que se emplean las comillas simples de frecuente uso en el idioma inglés, pero que en serbio solamente se emplean para una referencia dentro de la cita marcada con otro par de comillas dobles (Simi , 2006: 177-178). Otras películas usan las comillas dobles como en español, un uso también admitido en el idioma serbio: “texto”. Solamente en una película, *Goya's Ghosts*, se utilizan las comillas con la forma que tiene preferencia en el idioma serbio: „texto” (Pešikan et al., 2010: 134-135). En la siguiente frase de esta película se hace referencia a las torturas ejecutadas por la Inquisición española y se usan las comillas con el formato clásico en serbio.

Ejemplo 37	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Goya's Ghosts</i>	TCR: 00:34:44
<p>(V.O.) <b>TOMÁS BILBATÚA</b></p> <p>I thought this kind of 'investigation' had been abandoned years ago.</p> <p>(V.S.S.) <i>Misljo sam da su takve</i> <i>„istrage” davno ukinute.</i></p> <p>(traducción al español) <i>Creía que ese tipo de</i> <i>“investigaciones” fueron abolidas años atrás.</i></p>	
<p>Problema: <i>El uso de comillas</i></p> <p>Código: <i>Paralingüístico</i></p>	

Al contrario de lo que se aconseja en las reglas seguidas por la televisión pública, sí que se encuentra el signo «?!» para expresar una actitud de sorpresa y asombro (Cvetkovi et al., Anexo I: 6). Este signo de interrogación y exclamación se encuentra en el film *Goya's Ghosts*, en la escena en la que Goya, que ha perdido la audición, entra en una discusión con Lorenzo, que vuelve con el ejercito de Napoleón, casado y en una posición importante.

Ejemplo 38	
Modalidad: <i>Subtitulación</i> Título: <i>Goya's Ghosts</i>	Género: <i>Film</i> TCR: <i>01:29:48</i>
<p>(V.O.) <b>LORENZO</b> Spain today is one big whorehouse. <b>GOYA</b> Whore? Are you calling me whore?</p> <p>(V.S.S.) Današnja Španija je jedan veliki kurvarnik.</p> <p>Kurva?!</p> <p>Mene nazivate kurvom?!</p> <p>(traducción al español) La España de hoy en día es una gran casa de putas.</p> <p>Putas?!</p> <p>Me está llamando puta a mí?!</p>	
Problema: <i>Signos Ortográficos</i> Código: <i>Paralingüístico</i>	

Asimismo, a diferencia de la práctica televisiva, se usan los puntos suspensivos después de una frase sin acabar y al principio del subtítulo siguiente, como en el film *Harry Potter*. En los subtítulos de otras películas, el uso de este signo se circunscribe a los casos de duda o pausas que se producen antes de la conclusión de un pensamiento, de una broma o un chiste del mismo modo que en la subtitulación para la TV (véase 6.3.3.).

Como anticipamos en el apartado anterior, el guion se usa para introducir las palabras del segundo interlocutor o de ambas personas del diálogo, como en *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. En este film, las intervenciones se separan del guion por un espacio, igual que en los subtítulos televisivos, mientras que en otras ediciones de DVD este espacio se omite. El siguiente ejemplo está tomado del film *The Good Night* que trata de la vida de un músico después de sus días de gloria, y que ahora, al vivir una vida monótona, se dedica a investigar «el arte de soñar» para poder estar con la chica de sus sueños. El ejemplo demuestra el uso de los puntos suspensivos para señalar pausas en el habla de la ex pareja del protagonista que describe con afecto su última conversación. Véase también el uso erróneo de las comillas sencillas ('texto') en los subtítulos en serbio, que se utilizan solamente dentro de otras comillas ("texto 'texto' texto") o para marcar énfasis (Pešikan et al., 2010: 134-135). Además, en el segundo subtítulo, observamos un caso bastante excepcional del uso del nombre en vez del pronombre de la versión original («He knew where **he** lived» / «Znao je gde **Džo** živi»), y aunque no forma parte de los rasgos examinados en este apartado, creemos que la traducción de la última frase «... he's gone for good» resulta errónea. La ex pareja de Gary realmente quiso decir que él se había ido de su vida y que su relación había terminado, de modo que creemos más adecuada la traducción: «...da je gotovo» [(decirme)...que se acabó].

Ejemplo 39	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Good Night</i>	TCR: 00:02:49 – 00:03:02
<p>(V.O.) <b>Vivian Jesson / Garry's first girlfriend</b>          'Do you know where Jo Leonard lives?' And I said no. He knew where he lived.          It was his way...of telling me he's gone for good.</p> <p>(V.S.S.) 'Znaš li gde Džo Leonard živi?', a ja sam rekla: 'Ne.'</p> <p>Znao je gde Džo živi.          To je bio...</p> <p>To je bio njegov na in</p>	

<p>da mi kaže da je otišao zauvek.</p>	
(traducción al español)	«¿Sabes dónde vive Jo Leonard?», y dije: «No».
	Él sabía donde vive Jo. Esa era...
	Esa era su manera  de decirme que se ha ido para siempre.
<p>Problema: <i>Puntos suspensivos</i> Código: <i>Paralingüístico</i></p>	

Llama la atención el uso de las repeticiones en las ediciones en DVD, procedimiento que en ocasiones ayuda a transmitir la fuerza expresiva que surge de la escena, o simplemente nos asegura entender el mensaje que alguien repite gritando o susurrando, pero que a menudo resulta innecesario. Encontramos ambos casos en la película *Goya's Ghosts*. En el Ejemplo 40 la protagonista, Inés, siendo torturada por la Inquisición, entre grito y grito pronuncia dos veces la misma frase. En ambas ocasiones la frase se subtitula, para conseguir el mismo énfasis.

Ejemplo 40	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Goya's Ghosts</i>	TCR: 00:20:39
<p>(V.O.) <b>INÉS</b> Tell me what the truth is! Tell me what the truth is!</p> <p>(V.S.S.) Recite mi šta je istina! Recite mi šta je istina!</p> <p>(traducción al español) Díganme que es la verdad! Díganme que es la verdad!</p>	
<p>Problema: <i>Repeticiones</i> Código: <i>Lingüístico</i></p>	

El segundo ejemplo de las repeticiones, número 41, muestra el diálogo entre el pintor Goya y el rey Carlos IV, en el que el primero intenta acertar qué es lo que el Rey acaba de tocar en su violín, y repite dos frases para pedir su comprobación. El interrogativo «ne» [no] de la primera línea del subtítulo, dicho antes de un «ne» [no] negativo, parece innecesario e incluso puede confundir.

Ejemplo 41	
Modalidad: <i>Subtitulación</i> Título: <i>Goya's Ghosts</i>	Género: <i>Film</i> TCR: <i>00:52:21</i>
<p>(V.O.) <b>GOYA</b> Mozart maybe? No? <b>THE KING</b> No. (V.S.S.) – Možda Mocart? Ne? – Ne. (traducción al español) – ¿Quizás Mozart? ¿No? – No.</p>	
<p>Problema: <i>Repeticiones</i> Código: <i>Lingüístico</i></p>	

En cuanto a las abreviaturas, se observa tanto su uso como el uso de las palabras enteras, por ejemplo, «g.» [Sr.] y «gospodine» [señor], aunque en el caso del primero el uso correcto sería «gn» o «gdin» (Simi , 2006: 130-131). En la subtitulación de los números también se observan dos tipos de comportamiento. Hemos encontrado ejemplos de números escritos en letras (normalmente los números simples de un dígito) y ejemplos en los que se escriben de forma numérica (tanto los de uno como los de dos dígitos). En el siguiente ejemplo la razón del uso de las cifras es probablemente la falta de espacio. Los ejemplos han sido hallados en el inicio de la película *The Shawshank Redemption*, cuando el protagonista está siendo interrogado por el abogado de la acusación por el asesinato de su esposa.



Ejemplo 42	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Shawshank Redemption</i>	TCR: 00:05:09
<p>(V.O.) <b>PROSECUTOR</b> ... think about this: a revolver holds six bullets, not eight.</p> <p>(V.S.S.) razmislite i o ovome – pištolj prima 6 metaka, ne 8.</p> <p>(traducción al español) piensen también sobre esto – en la pistola caben 6, no 8 balas.</p>	
Problema: <i>Números</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

El siguiente cuadro resume el uso de los signos ortotipográficos en ambos medios:

Signo ortotipográfico	Uso de los signos en TV	Uso de los signos en DVD
comillas “ ”	Citas, denominaciones, títulos de obras de arte y literatura, marcas registradas, términos inventados o palabras tergiversadas a propósito, palabras de otros idiomas, canciones, etc.	Citas, énfasis, denominaciones, títulos de obras de arte y literatura.
MAYÚSCULA	Instrucciones para el uso del film; insertos; títulos de películas y a veces canciones.	Instrucciones para el uso del film; insertos; títulos de películas.
<i>Cursiva</i>	Voz en <i>off</i> , canciones.	Voz en <i>off</i> , títulos de canciones.
Guion –	Para señalar diferentes intervenciones dentro de un diálogo en un mismo subtítulo.	Para señalar diferentes intervenciones dentro de un diálogo en un mismo subtítulo.
Puntos suspensivos (...)	Duda, inseguridad, hablar afectado, pensamiento inacabado, etc...	Duda, inseguridad, hablar afectado, pensamiento inacabado, y los subtítulos con frases inacabadas.

Cuadro 23: *Uso de los signos ortotipográficos*

### 6.3.5. Síntesis de la información en la subtitulación para TV

Una de las mayores dificultades para el traductor a la hora de localizar y dar forma a los subtítulos es el hecho de que el actor suele enunciar más palabras de las que un subtítulo puede contener para que un espectador medio pueda leer esos subtítulos mientras el actor habla. De ahí que exista esa necesidad de síntesis de la información en el proceso de la traducción para el subtitulado. La versión escrita del discurso casi siempre es de menor tamaño que el contenido oral, lo que es incluso, necesario, ya que los subtítulos interactúan con el canal visual y acústico (Díaz Cintas y Remael, 2007: 145).

En las listas de diálogos traducidas de las películas y series que hemos analizado, los procedimientos que más se aplican son la **elisión** de la información redundante, la **reestructuración** o **reformulación** del texto a través de las expresiones más concisas o una distinta distribución de las unidades sintácticas, o la **compresión** de la información presentada en el texto original, a través de frases más breves, uso de oraciones afirmativas con una entonación interrogativa, o empleando deícticos, lo que confirma la información expuesta con antelación en este trabajo. La tabla con el análisis cuantitativo de los ejemplos del corpus que presentamos al final de este apartado confirma este dato.

La elisión en subtitulación, según Chaume (2004a: 103-104), abarca los casos de omisión de vocativos; repeticiones de palabras, sintagmas o frases, nombres propios o apellidos (salvo cuando son necesarios para el contexto o se pronuncian por primera vez en una escena); interjecciones; conectores (menos frecuente en el caso de serbio) y marcadores de discurso; adverbios o adjetivos cuando es necesario; marcadores de la función fática; en ocasiones se pueden elidir los verbos performativos, por ejemplo: te prometo que voy (véase Genta (2008: 188), modalizadores (creo, habrá, parece, probablemente), o perífrasis verbales (que se suelen traducir mediante una forma sintética antes que elidirlas); así como cualquier otra información redundante cuya presencia no sea necesaria porque se puede entender viendo la imagen.

En el caso de la subtitulación para la televisión en Serbia añadimos la elisión de tacos de contenido muy vulgar o cuando se repiten con asiduidad y no son significativos para la trama. Se observan casos de síntesis, intencionada o no, en el caso de la

traducción de los modismos del inglés al serbio mediante una forma sintética. Veamos los ejemplos de técnicas de síntesis de la información que han sido observados en los subtítulos en serbio:

1) La síntesis se realiza a través de la elisión de varios elementos, como las repeticiones de nombres propios o de las frases y sustantivos repetidos, de los marcadores de discurso o pronombres cuando la persona que ejecuta la acción está claramente definida por la terminación del verbo. En el siguiente ejemplo de la serie *Twin Peaks*, en la que el un agente del FBI, Albert Rosenfield, le da detalles de un crimen al agente Cooper, la información de la versión original se sintetiza a través de la omisión del marcador del discurso «okay» y la interjección «uh». El pronombre personal «I», en la versión serbia, está ya marcado por el verbo. La síntesis está justificada por una relativamente corta duración del subtítulo y una rápida velocidad de lectura de 12,4 cps si tomamos en consideración que, según la convención, un traductor dispone de 16 espacios para traducir un segundo del diálogo (Díaz Cintas y Remael, 2007: 97).

Ejemplo 43	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Serie de televisión</i>
Título: <i>Twin Peaks</i>	TCR: 0:03:55.03 Permanencia: 2,5s / 12,4cps
(V.O.) <b>ALBERT</b> Okay, I uh performed the autopsy on Jacques Renault.	
(V.S.S)	
(traducción al español)	Hice la autopsia de Jacques Renault.
Problema: <i>Síntesis de la información</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

En el siguiente ejemplo del film *Deceived*, sobre la mujer que ha sido engañada por su pareja sobre su verdadera identidad, el protagonista Jack tiene una conversación con su hija. El ejemplo ilustra la omisión de fragmentos repetidos, en concreto de la pregunta de Mary que Jack repite.

Ejemplo 44	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Deceived</i>	TCR: 00:15:09 Permanencia: 4,44s / 10,81 cps
<p>(V.O.) <b>MARY</b> Where is granny and papa?</p> <p><b>JACK</b> Granny and papa? You mean mine?</p> <p><b>MARY</b> Yes.</p> <p>(V.S.S.) Gde su baka i deka? –Misliš s moje strane. –Da.</p> <p>(traducción al español) ¿Dónde están la abuela y el abuelo? –¿Quieres decir los míos? –Sí.</p>	
<p>Problema: <i>Síntesis de la información/Elisión</i> Código: <i>Lingüístico</i></p>	

Se observa también que la omisión de verbos performativos y modalizadores se traducen según el caso y el grado de necesidad de síntesis. En el ejemplo 45, en el que un grupo de empleados está siendo interrogado por la policía por la muerte de un compañero, la expresión «I mean» (con el verbo modalizador) ha sido omitida de la traducción, al igual que la exclamación «Jesus».

Ejemplo 45	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Deceived</i>	TCR: 00:10:16 Permanencia: 3,84 s / 13,80 cps
<p>(V.O.) <b>HARVEY (off)</b> Jesus. He was talking about a fishing trip. I mean, he was planning a trip.</p> <p>(V.S.S.) Pominjao je odlazak na pecanje. Planirao je da putuje.</p> <p>(traducción al español) Mencionó que iba a ir a pescar. Planeaba un viaje.</p>	
<p>Problema: <i>Síntesis de la información / Elisión</i> Código: <i>Lingüístico</i></p>	

El siguiente ejemplo muestra algunos ejemplos de omisión: se elide la expresión enfática «I really» y el enfático «do», así como el «I just» final.

Ejemplo 49		
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>	
Título: <i>Deceived</i>	TCR: <i>01:29:08</i>	Permanencia: <i>3,96s / 15,15cps</i>
<p>(V.O.) <b>MRS GINGOLD</b>          We have guests.  <b>ADRIENNE</b> gone to the Gingolds' house          I, I really do apologize. I wouldn't bother you normally. But I just...</p> <p>(V.S.S.) Imamo goste. -Izvinjavam se.          Ne bih vas uznemiravala ali...</p> <p>(traducción al español) Tenemos invitados. –Pido perdón.          No les molestaría pero...</p>		
Problema: <i>Síntesis de la información / Elisión</i> Código: <i>Lingüístico</i>		

2) Los traductores continuamente adaptan los enunciados al sistema lingüístico, sintáctico y pragmático de la lengua serbia para conseguir una expresión que tenga la misma función que la expresión original y sea fluida al mismo tiempo. Muchas veces este procedimiento de restructuración conduce al uso de fórmulas expresivas más comprimidas. En el siguiente ejemplo veremos que el complemento circunstancial de tiempo «this instant» se traduce mediante el adverbio «odmah» [ya, enseguida], que se desplaza al principio de la oración conforme a la norma sintáctica del serbio (véase apartado 5.1.). El ejemplo también ilustra la omisión de vocativos y nombres personales. En la segunda línea del subtítulo en serbio se prescinde del nombre del gato *Snowbell*, porque no es necesario para entender a quién se dirige el personaje.

Ejemplo 47	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Stuart Little</i>	TCR: 00:09:05 Permanencia: 4,4s / 12,5 cps
<p>(V.O.) <b>MR. LITTLE</b>  Snowbell. Drop him right now.  You spit Stuart out <u>this instant</u>, <i>Snowbell!</i></p> <p>(V.S.S.) Pahuljo, odmah ga pusti.  <u>Odmah</u> da si ispljunuo Stjuarta.</p> <p>(traducción al español)  Copo de Nieve, ¡suéltalo ya!  Ahora mismo escupe a Stuart.</p>	
Problema: <i>Síntesis de la información</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

3) Mediante varias técnicas de compresión, se consiguen frases más cortas y ajustadas al medio audiovisual. El próximo ejemplo muestra la traducción de modismos, frases adverbiales, y sintagmas nominales mediante formas más sintéticas. La información del siguiente ejemplo de la serie *Twin Peaks*, se comprime para no usar más de dos subtítulos (se sintetizan las partes de la frase marcadas con negrita). Una oración principal compuesta del pronombre personal y un modismo se convierte en un tiempo verbal compuesto que ocupa menos espacio (*I am thrilled to pieces/Razduševljen sam*); «I'm trying hard to focus» se comprime en «Usresre en sam» [Estoy centrado] y «the more immediate problems of our own century», un sintagma nominal, se reduce a un solo adjetivo que acompaña al sustantivo (*immediate problems / trenutni problemi*).

Ejemplo 48	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Serie de televisión</i>
Título: <i>Twin Peaks</i>	TCR: 0:03:13.39 Permanencia: 2,9s / 14,24cps
	0:03:16.25 3,7s / 14,86 cps
<p>(V.O.) <b>ALBERT</b>  <u>Agent Cooper</u>, <b>I am thrilled to pieces</b> that the Dharma came to King Ho- Ho-Ho, <u>I really am</u>, but <u>right</u> now <b>I'm trying hard to focus on the more immediate problems of our own century</b> <u>right here</u> in Twin Peaks.</p>	

<p>(V.S.S.)</p> <p>- - ,</p> <p>a</p> <p>.</p> <p>(traducción al español) <b>Me encanta</b> que Dharma viniera al Rey Ho-ho-ho,</p> <p>pero ahora <b>estoy centrado</b> en los problemas <b>actuales</b> de Twin Peaks.</p>
<p>Problema: <i>Síntesis de la información</i></p> <p>Código: <i>Lingüístico</i></p>

El anterior ejemplo, número 48, además, incluye varios casos de elisión de los elementos discursivos que hemos mencionado antes: el vocativo «agent Cooper»; la estructura comparativa «the more»; el adverbio «right» que intensifica el complemento circunstancial de tiempo; la frase «I really am» cuya función es intensificar lo dicho anteriormente; el sintagma «right here» como parte del complemento circunstancial de lugar que aparece al lado del nombre del lugar y, por ello, es prescindible. Todos ellos se han omitido en la versión serbia.

El enunciado también se puede comprimir a través del uso de una expresión equivalente, pero más corta. En el siguiente ejemplo de la película *The Poseidon Adventure*, Richard Clarke le confiesa a otra pasajera sus problemas matrimoniales. Los cincuenta y dos caracteres, que ocupa la frase en la versión original, se reducen a veintisiete caracteres y espacios.

Ejemplo 49
<p>Modalidad: <i>Subtitulación</i>      Género: <i>Film</i></p> <p>Título: <i>The Poseidon Adventure</i>      TCR: <i>1:23:48</i></p>
<p>(V.O.) SHOSHANNA</p> <p>And I'm very good at keeping private things private. If you wanna talk.</p>
<p>(V.S.S.)</p> <p>.</p> <p>...</p>
<p>(traducción al español) Y puedo guardar los secretos de otros.</p> <p>Sí quiere hablar...</p>

Problema: <i>Síntesis de la información</i> Código: <i>Lingüístico</i>
---

4) La reducción de palabras tabú en el subtitulado se debe a la intención de atenuar su impacto durante la lectura de los subtítulos (Díaz Cintas, 2001: 130). Sobre todo, se suprimen palabras malsonantes, expresiones enfáticas de registro coloquial, o tacos de naturaleza repetitiva y sin importancia para la trama. En el siguiente texto la expresión coloquial *bloody* que además aporta a la frase una entonación enfática, se ha elidido de la traducción. El ejemplo forma parte de la película *The Poseidon Adventure*, en la que un grupo de personas intenta abandonar el barco que se hunde debido a una explosión. Lamentablemente, en esta ocasión, carecemos de la información sobre la permanencia de subtítulos en pantalla en la traducción al serbio.

Ejemplo 50	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Poseidon Adventure</i>	TCR: 02:17:18
<p>(V.O.) JEFFREY ERIC ANDERSON          Well, contrary to popular belief, I'm an optimist. Now, when we get off the boat, I'm gonna buy that tape, and I'm going to turn it into a TV special. We'll win a <b>bloody</b> Emmy.</p> <p>(V.S.S.)          ,          ,          .          " " .</p> <p>(traducción al español) Algunos no lo creen, pero yo soy optimista.          Cuando nos salvemos, compraré la cinta          y la estrenaré en un programa especial.          El Emmy es nuestro.</p>	
Problema: <i>Síntesis de la información / Elisión</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

5) Como ya hemos anticipado, la traducción de los modismos mediante un verbo o una forma verbal del mismo o similar valor semántico es muy común. En el siguiente ejemplo de la serie *Twin Peaks*, de la conversación entre los dos agentes mientras



desayunan, la expresión «fly the coop» se tradujo mediante el verbo «pobe i» [escapar], con el consecuente empobrecimiento estilístico del texto meta, por otra parte necesario muchas veces en subtitulación.

Ejemplo 51		
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Serie de televisión</i>	
Título: <i>Twin Peaks</i>	TCR: <i>0:05:47.51</i>	Permanencia: <i>5,1 / 8,83cps</i>
<p>(V.O.) <b>ALBERT</b>          Your former partner <b>flew the coop</b>, Coop. He escaped, <u>vanished into thin air</u>.</p> <p>(V.S.S.) _____ ,</p> <p>(traducción al español) Tu antiguo compañero <b>huyó</b>,  <u>desapareció de la faz de la tierra</u></p>		
Problema: <i>Síntesis de la información</i> Código: <i>Lingüístico</i>		

6) En las entrevistas a los traductores se comentó la complicación de traducir y ajustar algunas frases del inglés al serbio, a causa de su forma comprimida en la lengua inglesa y la naturaleza más explicativa que tienen sus equivalentes en serbio (véase 4.1.3.). El siguiente ejemplo muestra una de las posibles soluciones de esta diferencia lingüística entre los dos idiomas a la hora de traducir una perífrasis verbal. Vemos que el traductor evita la traducción literal de la frase inglesa «Stop fighting!» que también suele usarse en serbio: «Prestanite da se sva ate!» (¡Dejad de pelearos!), pero su estructura, compuesta de un imperativo y la construcción «da más presente», es más larga que la inglesa expresada por dos verbos en imperativo y gerundio. Se elimina la palabra «please» y se transforma la frase en el imperativo del verbo «pelear» para cortarla. Así se conserva la parte básica de la información y la imagen y la banda sonora original nos permiten captar la entonación y la intensidad de la voz del actor cuando pronuncia la frase.

Ejemplo 52	
Modalidad: <i>Subtitulación</i> Título: <i>10.5</i>	Género: <i>Film</i>
(V.O.) AMANDA Stop fighting! Please!	
(V.S.S.) !	
(traducción al español) ¡No peleéis!	
Problema: <i>Síntesis de la información</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

7) En la subtitulación serbia, es frecuente la presencia de preguntas que contienen un verbo en modo afirmativo y se deben realizar mediante la entonación. De este modo, se prescinde de la estructura interrogativa «da li» (sobre las oraciones interrogativas, véase Stanoj i et al., 2000: 342-343) y solamente se utiliza el signo de interrogación final. Veamos el siguiente ejemplo en el que la pregunta subrayada «Can I go now?» se traduce mediante una oración afirmativa y un interrogante (como ocurre en español, pero no en serbio ni en inglés estándar). Otra manera de hacer una pregunta en serbio sería: «Da li smem da idem?» [Me permites / permite irme?]. En el caso de esta expresión inglesa, la traducción más literal sería «Mogu li da idem?» [¿Puedo irme?], que también se suele emplear a la hora de pedir permiso en serbio, y es más formal que la expresión utilizada en la traducción «Smem da idem» [Me permite irme].

Ejemplo 53	
Modalidad: <i>Subtitulación</i> Título: <i>The Poseidon Adventure</i>	Género: <i>Film</i> TCR: <i>01:09:14</i>
(V.O.) [1]01:09:12 DYLAN CLARKE Why are you guys whispering? [1]01:09:13 SHELBY CLARKE 'Cause they don't want you to hear. [1]01:09:14 DYLAN CLARKE <u>Can I go now?</u>	
(V.S.S.) . - ? - . - ?	

(traducción al español)	Apaga eso. -¿Por qué estáis susurrando? Para qué tú no lo oigas. -¿Puedo irme?
Problema: <i>Síntesis de la información</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

8) El uso de los deícticos es uno de los recursos principales de la síntesis que también ha sido observado durante el análisis. El siguiente ejemplo de la película *10 Point 5*, sobre el terremoto en Seattle, reproduce una parte de la conversación de los protagonistas, que sirve para ilustrar la omisión, y la compresión del contenido lingüístico a través del uso de los deícticos.

Como se observa, el sintagma «your daughter» ha sido sustituido por el pronombre «ona» [ella] en la forma de acusativo «je» [la], y el final de la oración, subrayado en el ejemplo, se ha omitido por completo. Además, el sintagma «camping trip» se transforma en un adverbio de lugar, «negde» [algún lado]. Estas intervenciones de síntesis y omisión varían ligeramente el significado de la frase aunque la intencionalidad del enunciado se conserva en gran medida.

Ejemplo 54	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>10 Point 5</i>	Página 10 del guion original
(V.O.) CARLA This is the first <i>camping trip</i> you've taken <b>your daughter</b> <u>on in what, four years?</u>	
(V.S.S.) .	
(traducción al español) Es la primera vez que <b>la</b> llevas <i>a algún lado</i> .	
Problema: <i>Síntesis de la información y omisión</i>	

La Tabla 7 (Anexo III) complementa este apartado con un análisis cuantitativo de las traducciones realizadas para la televisión. La tabla muestra 50 ejemplos, es decir, 10 subtítulos por cada película con los códigos de tiempo y 30 o más caracteres para comprobar el porcentaje de los casos en los que se ha realizado algún tipo de síntesis de la información. Se presentan los subtítulos reales con sus respectivos códigos de tiempo,

para así poder comprobar si era necesario reducir la información. Se han marcado con negrita las partes del texto que han sido reducidas, y al lado de cada subtítulo se ha apuntado la estrategia a la que se ha recurrido durante la síntesis de la información. En ocasiones proporcionamos la terminación de la frase que está en el subtítulo siguiente con su correspondiente código de tiempo para que se pueda visualizar el tiempo entre subtítulos y la velocidad de pase. Este es el resumen de la tabla:

Título serie o film	Nº de subtítulos	Nº de subtítulos sintetizados	Nº de subtítulos no sintetizados por encima de 16cps	Nº total de subtítulos por encima de 16cps	La técnica de síntesis dominante
<i>Twin Peaks Ep. 9</i>	10	9	1	2	Elisión
<i>The Black Adder, «The Queen of Spanish Beard»</i>	10	4 (en 3 casos se subtitulan las palabras del intérprete de la protagonista y no de ella misma)	0	1	Reducción del texto. Se traducen solamente las palabras del intérprete.
<i>Love Among the Ruins</i>	10	2	1	1	Elisión y reformulación
<i>Stuart Little</i>	10	7	0	1	Compresión
<i>Deceived</i>	10	6	1	3	Elisión
<b>TOTAL</b>	<b>50</b>	<b>28</b>	<b>3</b>	<b>8</b>	<b>Elisión</b>

Cuadro 24. Resumen de la Tabla 7 (Anexo III): Síntesis de la información (TV)

Los resultados del análisis son los siguientes: la información no ha sido reducida en el 44% de un total de 50 subtítulos; el 56% de los casos han sido sintetizados; se produjo elisión en el 28%, y compresión en el 12 %. El 10 % de la síntesis de la información se realizó combinando compresión, elisión, y/o reformulación. En tres de los ejemplos del film *The Black Adder*, verdaderamente, no se ha realizado síntesis de la información como tal, sino que se han traducido solamente las palabras del intérprete que traduce las frases de la infanta española para reproducir el mismo efecto de la versión original. En los ejemplos 8, 29 y 50, en el 6 % de los casos, no se ha reducido la información aunque la velocidad de lectura es de 17,94 cps (Ejemplo 29, Tabla 7, Anexo III) o de aproximadamente 22 cps (ejemplos 8 y 50, Tabla 7, Anexo III). Se han

conservado, por ejemplo, el adverbio «tako e» [también] (ej. 29), o el marcador de discurso «uzgred» [por cierto] (ej. 8).

#### 6.3.6. *Síntesis de la información en la subtitulación para DVD*

Una visión general de los DVDs seleccionados indica que la síntesis de la información a la que se acude en el caso de este formato es menor que en los subtítulos emitidos en la televisión. Por un lado, se suelen omitir algunas repeticiones o incluso nombres que se escuchan en la cinta original, como en el minuto 10' 11'' de la película *Babel*: Cuando la joven Debbie llama a su cuidadora Amelia por su nombre de pila varias veces, este nombre no se subtitula (véase Anexo II). Sin embargo, en otras ocasiones sí se traducen frases repetidas, que no se encuentran en la subtitulación de las películas de televisión. Dichas repeticiones a veces resultan justificadas por el énfasis que se le da a los enunciados en la versión original (véase el apartado 6.3.3.), pero a menudo resultan innecesarias (véase Ejemplo 30 de la Tabla 8, Anexo III). Además, se acude a las traducciones más literales, sobre todo, en el caso de los sintagmas nominales y adverbiales, lo que da como resultado oraciones más largas. Por tanto, se necesita más tiempo para leer los subtítulos y su mensaje resulta más difícil de asimilar.

La Tabla 8 (Anexo III) ofrece ejemplos representativos del corpus, que servirán de muestra para analizar los problemas expuestos en este apartado. Asimismo, gracias a este análisis podremos contar con datos cuantitativos sobre la síntesis de la información. Se presentan subtítulos de 30 y más caracteres y en algunos casos se añaden los subtítulos que les preceden o siguen para entender mejor el tipo de síntesis que se ha utilizado o no. De acuerdo con lo expuesto en el párrafo anterior, la tabla expone que la información en el 48,33 % de los ejemplos no ha sido reducida, es decir, se empleó algún tipo de síntesis en el 51,67% de los subtítulos, un valor similar al de la traducción para la TV. No obstante, en el 18,33% de los 60 ejemplos, la velocidad de lectura supera 17cps, lo que aproximadamente sería la convención en el caso de los DVDs (Díaz Cintas y Remael, 2007: 99). En estos subtítulos, de los que algunos presentan una velocidad de lectura de 27cps (Ejemplo 17, Tabla 8, Anexo III), se ve necesario sintetizar la información o prolongar la permanencia de los subtítulos en pantalla.

Igual que en el caso de los subtítulos de TV, se han empleado la elisión (28,33%), compresión (5%) y reformulación (5%), o varias estrategias a la vez (15%) para reducir la información en los subtítulos. El uso de la compresión es menor que en el caso de los subtítulos en TV (5% frente a 12%). Curiosamente, en dos de los ejemplos se ha amplificado la información (Ejemplo 45 y 49, Tabla 8). En el primero de estos casos, el pronombre se ha cambiado por un nombre («on» [él] por «Džo» [Jo]), y en el segundo se ha empleado el título de una serie en serbio («Kafi Uzdravlje» [Café Salud]), que es más largo que el título en V.O. («Cheers»).

El análisis muestra que de cuatro ejemplos que incluyen vocabulario tabú (ejemplos 11, 56, 57, 60, Tabla 8, Anexo III), cuya traducción se analizará más detenidamente en el apartado 6.3.9., tres han sido elididos en los subtítulos en serbio (ejemplos 11, 56, 57, Tabla 8, Anexo III).

Título serie o film	Nº de subtítulos	Nº de subtítulos sintetizados	Nº de subtítulos no sintetizados por encima de 17cps	Nº de subtítulos por encima de 17cps	La técnica de síntesis dominante
<i>Babel</i>	10	5	1	1	Reformulación
<i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	10	4	1	4	Compresión y elisión
<i>Goya's Ghosts</i>	10	3	1	1	Elisión
<i>The Shawshaank Redemption</i>	10	5	1	2	Compresión y elisión
<i>The Good Night</i>	10	5	1	2	Elisión
<i>Reservoir Dogs</i>	10	9	0	1	Elisión
<b>TOTAL</b>	<b>60</b>	<b>31</b>	<b>5</b>	<b>11</b>	<b>Elisión</b>

Cuadro 25. Resumen de la Tabla 8 (Anexo III): Síntesis de la información (DVD)

En la Tabla 8 (Anexo III) se observa el uso de deícticos (Ejemplo 55, Tabla 8: «ova» [ésta] para «this girl») y de paráfrasis para traducir expresiones idiomáticas (Ejemplo 57, tabla 8: «mu e se» [lo pasan mal] en vez de «these people bust their ass», véase Díaz Cintas, 2002: 21).

Asimismo, se usan los nombres personales de las personas que participan en la conversación en 5 de los casos (Ejemplos 13, 15, 16, 26, Tabla 8, Anexo III), y en otros dos de los protagonistas que nos están presentes (Ejemplos 37, 43, 45, Tabla 8, Anexo III). Los nombres se traducen o no según su valor comunicativo. Por ejemplo, en la película *Harry Potter* el elfo Dobby habla de sí mismo en tercera persona, de modo que su nombre siempre se subtitula cuando lo pronuncia para reiterar este hecho. No obstante, a veces estas repeticiones de su nombre son innecesarias dado que el espectador puede escucharlas. Veamos el siguiente caso en el que la velocidad de lectura ligeramente supera los 17 cps:

Ejemplo 55	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Harry Potter and Chamber of Secrets</i>	TCR: 00:04:45 17,25cps
<p>(V.O.) <b>DOBBY</b> But Dobby had to come. Dobby has to protect Harry Potter. To warn him.</p> <p>(V.S.S.) Ali Dobi je morao da dođe. Dobi mora da zaštiti Harija, da ga upozori.</p> <p>(traducción al español) Pero Dobby tuvo que venir. Dobby tiene que proteger a Harry, y advertirle.</p>	
<p>Problema: <i>Síntesis de la información</i> Código: <i>Lingüístico</i></p>	

En el apartado 6.3.4. hemos visto algunos casos de traducciones de frases repetitivas para conseguir énfasis. La Tabla 8, recoge tres ejemplos en los que se repiten las palabras (Ejemplo 19, 29), ejemplos que no se encuentran en los subtítulos para TV. También observamos el uso del mismo procedimiento en la escena del film *Goya's Ghosts*, cuando uno de los comisarios de la Inquisición intenta averiguar quién es la joven que ha rechazado comer cerdo. Sin embargo, la elisión de esa parte podría resultar en una velocidad de lectura más cómoda.

Ejemplo 56	
Modalidad: <i>Subtitulación</i> Título: <i>Goya's Ghosts</i>	Género: <i>Film</i> TCR: 00: 14: 26 Permanencia: 2s 13,5 cps
<p>(V.O.) <b>CAMARERO</b> No sé quién es, no sé.</p> <p>(V.S.S.) Ne znam ko je ona. Ne znam.</p> <p>(traducción al español) No sé quién es ella. No sé.</p>	
<p>Problema: <i>Síntesis de la información</i> Código: <i>Lingüístico</i></p>	

Veamos algunos de los ejemplos más representativos de las técnicas de síntesis de la información que se aplican en el caso de los DVDs. En la misma película detectamos ejemplos de un alto grado de paralelismo entre la frase original y la traducida, cuando con un cambio de orden sintáctico, se podrían haber ofrecido traducciones más fluidas. Según el análisis anterior, hay tres ejemplos en la muestra en los que se ha utilizado la traducción literal (ejemplos 24, 41 y 50, Tabla 8, Anexo III). En el siguiente subtítulo, se omiten los marcadores de discurso y se usa el deíctico *ovo* [éste] en vez del sintagma «this particular», pero se emplea el verbo «kretati» para describir los movimientos que el padre de Inés hace con el vino. No obstante, el verbo que se usa en serbio en el caso de líquidos es «promešati» [mezclar], mientras que el sustantivo «kretanje» [movimiento, andares] se deriva del verbo «kretati se» que sólo puede significar «moverse, andar o comenzar algo» (véase Otaševi , 2012: 441).

Ejemplo 57	
Modalidad: <i>Subtitulación</i> Título: <i>Goya's Ghosts</i>	Género: <i>Film</i> TCR: 00:32:56
<p>(V.O.) [<b>Tomás Bilbatúa</b>, hablando del vino]: You know, it takes constant motion to bring up a flavor in this particular wine.</p> <p>(V.S.S.) Potrebno je stalno kretanje da ovo vino dobije ovakav ukus.</p>	



(traducción al español) Es necesario un movimiento continuo para que este vino obtenga este sabor.
Problema: <i>Síntesis de la información</i> Código: <i>Lingüístico</i>

Existen traducciones más propias del idioma serbio que la anterior, y que además podrían contar con el apoyo de la imagen y de ciertos deícticos para conseguir mayor fluidez:

Za bolji ukus ovog vina,  
treba ga ovako promešati.

[Para mejorar el sabor de este vino,  
hay que moverlo así.]

En el siguiente ejemplo, observamos un caso de conservación del marcador cuyo fin es expresar un punto de vista: «I guess». Su ubicación al final de la frase en serbio dificulta una lectura fluida, por lo que creemos que su eliminación sería más eficaz. Por otro lado, se elimina el marcador del principio de la frase según se suele hacer en la práctica de la subtitulación.

Ejemplo 58
Modalidad: <i>Subtitulación</i> Título: <i>The Good Night</i>
Género: <i>Film</i> TCR: <i>00: 00: 20</i>
[Voz en <i>off</i> de un artista que habla sobre el pasado del protagonista y su carrera de músico]: (V.O.) <b>JARVIS COCKER/MUSICIAN</b> <b>Well</b> , it was an interesting time in the early nineties, <u>I guess</u> . (V.S.S.) <i>Rane devedesete su bile</i> <i>zanimljivo doba, <u>valjda</u>.</i> (traducción al español) A principios de los noventa los tiempos eran interesantes, <u>se supone</u> . *tanto la negrita como el subrayado son míos.
Problema: <i>Síntesis de la información</i> Código: <i>Lingüístico</i>

Se pueden obtener traducciones más fluidas con una estructura sintáctica más propia del serbio. Aunque este es un estudio descriptivo, las presentamos a continuación para que se pueda comparar la fluidez de la traducción analizada y las soluciones alternativas:

Pretpostavljam da su rane devedesete  
zanimljivo doba.

[Supongo que a principios de los noventa  
era interesante.]

---

Rane devedesete su verovatno  
bile zanimljiv period.

[El principio de los noventa  
fue un período interesante.]

Los siguientes ejemplos del principio de la película *Reservoir Dogs*, con una gran afluencia de intervenciones, ilustran casos comunes de síntesis mediante el uso de deícticos (en negrita), reducciones (parte subrayada), o elisión de los tacos (la parte subrayada en el ejemplo) innecesarios para la asimilación adecuada del mensaje, pero que hacen que el texto cambie de registro. Este cambio se compensa mediante otras palabras tabú en el mismo diálogo más adelante.

La película contiene una gran cantidad de palabrotas, que se subtitulan con expresiones del mismo sentido y similar expresividad, excepto cuando los diálogos son demasiado rápidos, o los tacos tienen la función de intensificadores enfáticos.

Los diálogos están monopolizados por la palabra *fuck* (*f word*) y derivados, que Tarantino utiliza en sus guiones para expresar enfado, ira, sorpresa, para recalcar o enfatizar una frase (Soler Pardo, 2014: 130), y que no siempre se traducen. El ejemplo muestra un caso de síntesis de la información a través de la omisión de un derivado de «*f word*» con función enfática. En el apartado 6.3.11., se analizarán estos casos para obtener datos cuantitativos.

Ejemplo 59	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Reservoir Dogs</i>	TCR: 00: 04: 47
[Escena del principio de la película en la que todos los protagonistas (miembros de la banda) discuten en la cafetería con Mister Pink sobre la necesidad de darles propina a las camareras]:	
(V.O.) Hey, but <b>this girl</b> was nice. Mr Pink: <u>She was ok</u> . She wasn't anything special.	
(V.S.S.) Ali <b>ova</b> je bila dobra. –Nije bila ništa posebno.	
(traducción al español) Pero <b>esta</b> ha sido buena. –Tampoco ha sido especialmente buena.	
Problema: <i>Síntesis de la información</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

Ejemplo 60	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Reservoir Dogs</i>	TCR: 00: 06: 47
[Escena del principio de la película en la que todos los protagonistas (miembros de la banda) discuten en la cafetería con Mister Pink sobre la necesidad de darles propina a las camareras]:	
(V.O.) <b>Mr Pink</b> : <u>'Too fucking busy'</u> shouldn't be in waitress's vocabulary.	
(V.S.S.) Konobarica ne može da bude previše zauzeta.	
(traducción al español) La camarera no puede estar demasiado ocupada.	
Problema: <i>Síntesis de la información</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

La Tabla 8, contiene una de las numerosas traducciones de los derivados de la palabra «fuck» en la película *Reservoir Dogs*, en concreto, la expresión «fuck all that», que se traduce literalmente con «jebeš sve to» [que se joda todo eso], cuyo significado real en español sería «a la mierda todo eso». No se encuentran traducciones similares en el corpus traducido para la TV.

## 6.3.7. Títulos

De acuerdo con lo expuesto en el capítulo anterior, la traducción de los títulos se rige por criterios comerciales y su representación en pantalla debe llamar la atención del espectador. La versión final de la traducción de un título de película depende de la distribuidora o la empresa que se ocupa de su exhibición y muchas veces dista mucho del contenido y la forma del título original. En su mayoría, los títulos que hemos examinado responden a una traducción literal de su versión original o a su transliteración, como el nombre de la serie *Twin Peaks* (*Tvin Piks*), que coincide con el nombre de una ubicación geográfica. Las cinco técnicas de traducción de los títulos de las películas (Chaume, 2012: 130-131) son: traducción literal del título original; traducción parcial; adaptación del título (*catchy translation*); no traducción; y no traducción del título seguida por un nuevo título explicativo en lengua meta (véase 5.6.). En el caso de las películas estrenadas en el cine durante los años 2011 y 2012, examinadas en el apartado 5.6., el número de traducciones literales también ha sido alto (55%). Un total de once películas de las veinte examinadas fueron traducidas mediante la misma técnica. En la siguiente tabla, apuntamos las técnicas utilizadas en las películas que forman parte del presente corpus:

Tabla 9: Traducción de los títulos de las películas del corpus

El título original	La traducción al serbio	Técnica de traducción	El título de la versión traducida al español	Técnica de traducción (español)
<i>Twin Peaks</i>	<i>Tvin Piks</i> [Twin Peaks]	No traducción (transliteración)	<i>Twin Peaks</i>	No traducción
<i>The Black Adder</i>	<i>Crna Guja</i> [La Víbora Negra]	Trad. Literal	<i>La Víbora Negra</i>	Trad. literal
<i>Love Among the Ruins</i>	<i>Ljubav u ruševinama</i> [Amor entre las ruinas]	Trad. Literal	<i>Amor entre las ruinas</i>	Trad. literal
<i>Stuart Little</i>	<i>Stjuart Litl</i>	No traducción (transliteración)	<i>Stuart Little</i>	No traducción
<i>Deceived</i>	<i>Obmanuta</i> [Engañada]	Trad. Literal	<i>Engañada</i>	Trad. literal

<i>The Poseidon Adventure</i>	<i>Posejdonova avantura</i> [La aventura de Poseidón]	Trad. Literal	<i>Poseidón</i>	Trad. parcial
<i>10. 5 / 10 point 5</i>	10, 5	Trad. Literal	10, 5	Trad. literal
<i>Babel</i>	<i>Vavilon</i> [Babel]	Trad. literal	<i>Babel</i>	Trad. literal
<i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	<i>Hari Poter i dvorana tajni</i> [Harry Potter y la cámara de secretos]	Trad. literal	Harry Potter y la cámara secreta	Trad. literal
<i>Goya's Ghosts</i>	<i>Gojine utvare</i> [Los fantasmas de Goya]	Trad. literal	<i>Los fantasmas de Goya</i>	Trad. literal
<i>The Shawshank Redemption</i>	<i>Bekstvo iz Šošenka</i> [La huida de Shawshank]	Trad. parcial	<i>Cadena perpetua</i>	Adaptación
<i>The Good Night</i>	<i>Snovi</i> [Los sueños]	Adaptación	<i>La chica de mis sueños</i>	Adaptación
<i>Reservoir Dogs</i>	<i>Uli ni psi</i> [Perros callejeros]	Traducción parcial	<i>Reservoir Dogs</i>	No traducción

De un total de trece títulos de las versiones subtítuladas al serbio, ocho son traducciones literales, es decir, un 61,5% de los casos, con lo que esta técnica se erige como la técnica dominante en nuestro corpus. Las versiones españolas de los mismos films también reflejan traducciones literales, siete de trece títulos (53,85 %), salvo en el caso de la película *The Poseidon Adventure*. No obstante, su título en español, *Poseidón*, tampoco se aleja del original. Esta coincidencia entre las dos versiones, quizás se deba al hecho de que los títulos en su mayoría sean nombres o que sus traducciones resulten igual de atractivas que los originales (p.ej. *Amor entre ruinas*). A este número de traducciones bajo el dominio del método de extrajerización, añadimos los ejemplos de no traducción, realizados en los casos de la serie *Twin Peaks* y el film *Stuart Little*, nombres propios de una ciudad y el protagonista del film, respectivamente, de modo que su transliteración al serbio no extraña y coincide con los casos examinados en el capítulo 5.

Tampoco los ejemplos de las traducciones parciales, *Bekstvo iz Šošenka* [La huida de Shawshank] y *Uli ni psi* [Perros callejeros], se desvían del campo semántico del título original, y, según la opinión de quien esto escribe, son suficientemente efectivas en serbio. En cuanto al sentido de este último título inglés, al parecer, según la famosa base de datos de los films IMDB<sup>153</sup>, el título *Reservoir Dogs* es una creación casual de Tarantino y su entorno, que se puede interpretar de distintas maneras. Según algunas fuentes, uno de los actores de la película, Lawrence Tierney, comentó que representa «a very famous expression in America for dogs who hang around a reservoir»<sup>154</sup>, lo que coincide con la expresión que se utilizó en serbio. Las traducciones al español de los últimos dos títulos o se relacionan con el campo temático del film (*Cadena perpetua*), o bien conserva el título original de la película de Tarantino. El cuadro demuestra que solamente uno de los títulos ha sido adaptado a la hora de traducirlo al serbio. Se trata del título de la película *The Good Night*, cuya traducción al serbio *Snovi* [Sueños] pertenece al mismo campo semántico y se relaciona con la trama del film al igual que ocurre en la versión española, denominada *La chica de mis sueños*.

Los resultados del análisis de las traducciones de los títulos de películas estrenadas en los cines serbios que hemos analizado con anterioridad (véase 5.6.) coinciden con estos resultados, ya que hemos observado solamente dos casos de adaptación. El porcentaje de las traducciones parciales en este caso es menor que en el caso de los films estrenados en cine (el 13% frente al 25%). Sin embargo, estos resultados no pueden ser considerados definitivos a la hora de confirmar o no tendencias en la traducción de los títulos en serbio demostradas en el capítulo 5, puesto que nuestro corpus es limitado y abarca traducciones realizadas un mínimo de tres años antes que las traducciones de los títulos de las películas escogidas del repertorio de los cines. Podemos, sin embargo, concluir que la balanza, en el caso de los títulos traducidos al serbio, se inclina más hacia **el método de la extranjerización** y que los títulos de nuestro corpus en su mayoría presentan **traducciones literales** de los títulos originales u ofrecen trasvases funcionales que no se alejan del sentido del original, y se adaptan a la dinámica del idioma meta.

<sup>153</sup> <<http://www.imdb.com/title/tt0105236/faq#.2.1.7>> [Consulta: 5/3/2014]

<sup>154</sup> Idem

Para que su presentación sea más visible y mejor percibida, los títulos de las películas, series o episodios se escriben en mayúscula, en la parte inferior de la pantalla y su duración es de entre 3 y 7 s (véase los apartados 6.3.1. y 6.3.2.).

### 6.3.8. *La traducción de juegos de palabras*

Las traducciones de los dichos, refranes, acertijos, trabalenguas o modismos son especialmente interesantes. A partir de lo expuesto en el capítulo anterior (véase 5.2.), lo importante en estos casos es conseguir la misma función del enunciado. Las listas de diálogos de algunos films de nuestro corpus, como *Stuart Little* y *Deceived*, incluyen los significados de los juegos de palabras y modismos, al igual que de los términos argóticos, lo que debe facilitar la identificación de estos elementos. Las técnicas para traducir expresiones idiomáticas ofrecidas por Gottlieb (1997), y revisadas por Díaz Cintas (2002), se han presentado en el apartado 5.2.:

1. Congruencia;
2. Equivalencia;
3. Correspondencia;
4. Reducción, paráfrasis, o expansión: se usa una expresión no idiomática para traducir la expresión idiomática.
5. Omisión;
6. Compensación.

La siguiente tabla incluye veinte subtítulos con veintidós ejemplos de las traducciones de juegos de palabras y modismos que nos ayudará a entender hacia donde apuntan las traducciones de los ejemplos elegidos. Las tablas anteriores contenían un mayor número de ejemplos, ya que no parecía representativo examinar las características técnicas con un número reducido de subtítulos. En este caso, se ha realizado simplemente una especie de cata de subtítulos. Dado el volumen de este trabajo y el gran número de aspectos traductológicos que abarca, no es posible hacer el mismo tipo de análisis para todas las características de las traducciones.

Según el análisis de los ejemplos (Tabla 10), el 31,82% de las 22 traducciones de los juegos de palabras, expresiones hechas o modismos se basan en la primera técnica, *congruencia*, empleando un modismo idéntico. El resultado en tres de estos casos son traducciones literales (Ejemplo 5, 13 y 14 de la Tabla 10). El 18,19% de los modismos o juegos de palabras se traducen mediante una expresión idiomática similar (*equivalencia*) y en el 13,64% se emplea una expresión distinta de la original (*correspondencia*). Un porcentaje bastante alto obtiene el uso de expresiones no idiomáticas para traducir este tipo de expresiones en la versión original (27,27%), y solo en uno de los casos se omite el juego de palabras original (Ejemplo 8, Tabla 10). También tenemos un caso de un apellido que incluye un juego de palabras (Ejemplo 10, Tabla 10) que no ha sido traducido sino transcrito en la versión serbia.

Tabla 10. Traducción de juegos de palabras y modismos

Película	Subtítulo en serbio	Subtítulo original	Técnica de traducción
1. <i>Twin Peaks</i> TV	[Tu antiguo compañero huyó, desapareció de la faz de la tierra.]	<b>ALBERT</b> Your former partner flew the coop, Coop. He escaped, <b>vanished into thin air</b> .	4. Reducción, expresión no idiomática 2. Equivalencia
2. <i>Twin Peaks</i>	[Fue atado a una silla cómoda en el <b>manicomio local</b> .]	<b>ALBERT</b> Yeah, to a nice comfy chair complete with wrist restraints at <b>the local laughing academy</b> .	4. Reducción, expresión no idiomática.
3. <i>Stuart Little</i> TV	( Siguran si da nikome nece re i?)  Ne brini, <b>maca mu je pojela jezik</b> . Shvataš? On je ma ka...  ( ¿Estás seguro que no se lo dirá a nadie?)  No te preocupes, <b>le comió la lengua el gato</b> ¿Entiendes? Él es un gato...	<b>SNOWBELL</b> Are you sure he'll keep this hush-hush?) <b>MONTY</b> You kidding? <b>Cat's got his tongue</b> . Get it? Cat's got his tongue because he's a cat	1. Congruencia
4. <i>Stuart Little</i>	Pahuljo, znam da smo <b>loše po eli</b> ...  [Copo de nieves, sé que hemos empezado mal...]	<b>STUART</b> Hey, Snow? I know that you and <b>I got off on the wrong paw</b> .	4. Expresión no idiomática
5. <i>Stuart Little</i>	Baš si duhovit, Pahuljo! Ne možeš da me ostaviš!	<b>STUART</b> That's funny. That's	1. Congruencia



	<p><b>Reci to mojoj zadnjici.</b> [¡Qué gracioso eres Copo de Nieve! ¡No puedes dejarme!</p> <p><b>Díselo a mi trasero.]</b></p>	<p>funny, Snowbell. You can't leave me. <b>SNOWBELL</b> <b>Talk to the butt.</b></p>	(traducción literal)
6. <i>Love among the Ruins</i> TV	<p>ini mi se da <b>nisam u toku.</b> [Creo que <b>no te sigo.</b>]</p>	<p><b>DRUCE</b> <b>I have lost the thread.</b></p>	3. Correspondencia
7. <i>Love among the Ruins</i>	<p>Zatim, zamisao da se Alfred Pret predstavljja kao džentlmen je  slu aj <b>babe koja glumi devojkju.</b>  [Además, la idea de que Alfred Pratt se presente como un caballero es  <b>como abuela que actúa como una muchacha.]</b></p>	<p><b>JESSICA</b> Furthermore, the idea of Alfred Pratt posing as a gentleman is nothing more than <b>mutton dressed as lamb.</b> <b>SIR ARTHUR</b> Oh?</p>	3. Correspondencia
8. <i>Love among the Ruins</i>	<p>Jutros sam uo. Divajn, zar ne? -Šta? -Maler.  Za nas. -Šta to? O emu govorite?  [Lo he oído esta mañana. Devine, ¿no? -¿Qué? -¿Qué mala suerte!  Para nosotros. -¿Qué pasa? ¿De qué estáis hablando?]</p>	<p><b>DRUCE</b> Yes, I heard only this morning. <u>Divine</u><sup>155</sup>, isn't it? <b>JESSICA</b> Isn't that <b>divine</b>?</p>	5. Omisión
9. <i>Love among the Ruins</i>	<p>O advokatu Džonu Fransisu Divajnu koga u branši ironi no zovu  <b>Sveti Jovan (Džon) Blaženi (Divajn).</b> -Jer je pravi <b>avo.</b>  [Del abogado John Francis Devine al que ironicamente llaman  <b>San Juan (John) Divino (Devine).</b> -Porque es un <b>diablo.</b>]</p>	<p><b>SIR ARTHUR</b> John Francis Devine, K.C., ironically referred to in the profession as <b>St. John the Devine.</b> <b>DRUCE</b> Because he's the very <b>devil</b> of an opponent, you see?</p>	1. Congruencia
10. <i>The Black Adder</i> TV	<p>Edmunda, vojvode od Edinburga i <b>Tali Eplbotom.</b>  [De Edmundo, el duque de Edimburgo y <b>Tully Applebottom</b>]</p>	<p><b>PRIEST</b> (We are gathered, Gracious Lord, to bear witness, at very short notice) ...to the</p>	No traducción

<sup>155</sup> El subrayado es mío. Nótese cómo está escrito el nombre a diferencia de su grafía en el resto del guion.

		marriage of these God-fearing Christians, Edmund, the Duke of Edinburgh and <b>Tully Applebottom</b> .	
11. <i>The Black Adder</i>	Dobro nam došla na ovu <b>jazgodu</b> .  [Bienvenida a esta <b>fresiboda</b> ]	<b>PRINCE HARRY</b> 'It is with <b>exstrawberry</b> pleasure that we welcome you.	2. Equivalencia
12. <i>The Black Adder</i>	Persi, od pomo i si mi <b>koliko i rupa u glavi</b> ,  [Percy, me sirves de tanta ayuda <b>como un agujero en la cabeza</b> ]	EDMUND BLACKADDER Percy, you are as much use to me as a hole in the head.	1. Congruencia
13. 10.5 TV	_____, _____.  [Hasta que la mano izquierda se coge de la derecha, esto nos habrá dado <b>un dolor de cabeza</b> .]	PRESIDENT <u>By the time the left hand has figured out what the right is doing,</u> this will have <b>exploded in all our faces</b> .	1. <u>Congruencia</u> (traducción literal) 2. <b>Equivalencia</b>
14. 10,5	- _____ _____.  [Los árboles no te dejan ver el bosque. -Es la primera vez que lo escucho.]	JORDAN You want it too bad, Sam. You can't see the forest for the trees. SAMANTHA (bitterly) Oh, well, I never heard that one before,...	1. Congruencia (traducción literal)
15. 10,5	- _____ _____.  [Está hasta arriba. No esperaban esto. -Entonces tenemos que <b>socorrerles</b> .]	SECRETARY OF THE INTERIOR He's <sup>156</sup> a bit overwhelmed, sir. They weren't prepared for this sort of scenario. PRESIDENT (rising) Then let's <b>give him a hand</b> .	4. Reducción, expresión no idiomática.
16. <i>The Poseidon Adventure</i> TV	- _____ _____.  [Esa es la escena de tu vida. -No me llares al estreno. -No lo hare.]	<b>DYLAN CLARKE</b> This is the whole <b>running for your life sequence of the film</b> . <b>SHELBY CLARKE</b> Yeah, well, don't bother asking me to the premiere.	3. Correspondencia

<sup>156</sup> Se refiere al gobernador.

17. <i>The Shawshank Redemption</i>  DVD	Priznajem, nisam razmišljao o Endiju kad sam ga <b>video</b> .  [Admito que no estaba pensando en Andy cuando le vi.]	<b>RED</b> I must admit I didn't think much of Andy first time I <b>laid eyes on him</b> .	4. Expresión no idiomática.
18. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>  DVD	A mislio sam da Veslijevi ne mogu <b>dublje potonuti</b> .  [Y creía que los Weasley's no pueden <b>hundirse más</b> .]	<b>LUCIUS MALFOY</b> (Associating with Muggles.) And I thought your family could <b>sink</b> no <b>lower</b> .	1. Correspondencia
19. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	uo sam te kako pricaš kao <b>Zmijousti</b> . Jezikom zmija.  [Te escuche hablando como <b>Serpientehabla</b> . La lengua de las serpientes.]	<b>RON</b> I Heard you speaking <b>Parseltongue</b> . Snake language.	2. Equivalencia
20. <i>Reservoir Dogs</i>  DVD	Odlu ili smo da <b>prekinemo</b> .  [Decidimos <b>dejarlo</b> .]  *La expresión coloquial con el significado «terminar una relación», que es aa lo que se refiere el personaje es: «raskinuti» [cortar, dejarlo].	<b>MR. WHITE</b> We decided to call it quits.	4. Reducción. Expresión no idiomática

Comentamos con más detalle algunos de estos ejemplos. En el Ejemplo 66, la expresión «to vanish into thin air» ha sido traducida al sistema lingüístico serbio con su equivalente acuñado. El modismo se basa en una metáfora muy similar (*equivalencia*), una técnica aparentemente usual en nuestro corpus. Se trata del modismo: «propasti u zemlju» que, según el *Diccionario de las expresiones idiomáticas de la lengua serbia* (Otašević, 2012: 758), significa «odjednom nestati» [desaparecer de repente] (marcado en negrita en el ejemplo), de modo que se usó acertadamente para traducir «vanish into thin air», cuyo significado, según el *Larousse Gran Diccionario* (2005, es «esfumarse». Para la traducción de la expresión «fly the coop» (subrayado en el ejemplo), cuyo significado es «escapar» o «ahuecar el ala» en español (*Larousse Gran Diccionario*, 2005), se empleó el verbo «pobe i» [huir], que conserva el significado original pero no es un modismo (técnica núm. 4).

Ejemplo 61	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Serie de televisión</i>
Título: <i>Twin Peaks</i>	TCR: <i>0:05:47.51</i>
(V.O.) <b>ALBERT</b> Your former partner <u>flew the coop</u> , Coop. He escaped, <b>vanished into thin air</b> .	
(V.S.S.) _____,	
(traducción al español) Tu antiguo compañero <u>huyó</u> , <b>desapareció de la faz de la tierra</b> .	
Problema: <i>Nivel léxico-semántico</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

El uso de expresiones no idiomáticas para traducir modismos es una de las técnicas que también se emplea en las ediciones en DVD, como veremos en el próximo ejemplo. Se trata de la frase del film *The Shawshank Redemption*, en la que Red habla de la primera expresión que en él dejó el protagonista Andy. Durante el proceso de síntesis en el que se elidió, quizás innecesariamente, «much» (puno [mucho] en serbio), la frase fue ligeramente alterada en la versión serbia.

Ejemplo 62	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Shawshank Redemption</i>	TCR: <i>00:11:19</i>
(V.O.) <b>RED</b> I must admit I didn't think much of Andy first time I <b>laid eyes on him</b> .	
(V.S.S.) Priznajem, nisam razmišljao o Endiju kad sam ga <b>video</b> .	
(traducción al español) Admito que no estaba pensando en Andy cuando le <b>vi</b> .	
*La negrita es mía.	
Problema: <i>Nivel léxico-semántico</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

En el siguiente ejemplo de la misma película (*Stuart Little*, 1999), la frase «we got off on the wrong paw», que dice el ratón Stuart al gato, la mascota de la familia, el

modismo «get off on the wrong foot», cuyo significado según el *Larousse Gran Diccionario* (2005) es «empezar con mal pie», se adapta al mundo de los animales. En la versión subtitulada al serbio, se acude a una expresión no idiomática «loše po eti» [empezar mal (en una relación)], que transmite el significado de la frase, pero excluye su carga humorística.

Ejemplo 63	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Stuart Little</i>	TCR: 0:05:86.02
(V.O.) <b>STUART</b> Hey, Snow? I know that you and I got off on the wrong paw.	
(V.S.S.) Pahuljo, znam da smo loše po eli...	
(V.S.S. traducida al español) Copo de nieves, sé que hemos empezado mal...	
Problema: <i>Nivel léxico-semántico</i>	
Código: <i>Lingüístico</i>	

Como se observa, algunos ejemplos analizados muestran una traducción demasiado literal (véase también 6.3.6. para los casos de DVDs) que lleva hasta la presencia de calcos de la lengua inglesa o estructuras que, aunque se pueden entender, no suelen emplearse en un discurso oral espontáneo. En el Ejemplo 64 del film para la televisión *The Poseidon Adventure*, vemos que se ha utilizado una expresión igual que en la V.O., pero su sintaxis es forzada en serbio. Se trata de un tipo de interferencias denominado *interlengua* por Toury (1979) quien considera este fenómeno un fenómeno universal en traducción (en Díaz Cintas 2002: 18). La traducción de la frase «time is short» más habitual en la lengua serbia sería «nemamo vremena / vreme ne eka» (no tenemos tiempo/tenemos poco tiempo) (Otaševi , 2012: 126).

Ejemplo 64	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Poseidon Adventure</i>	TCR: 01:01:22
(V.O.) <b>FADADE</b> <u>Time is short</u> , and there is still much to be done.	

(V.S.S.) _____,
(traducción al español) El <u>tiempo</u> es corto y el trabajo grande.
Problema: <i>Nivel léxico-semántico</i> Código: <i>Lingüístico</i>

El resto de las soluciones que se sirven de esta técnica (*congruencia*) en los guiones para la emisión televisiva (véase Tabla 10), es decir, el 27,27%, resultan más aceptables. En el siguiente ejemplo, veremos el uso de un modismo y a la vez un juego de palabras prácticamente idéntico al de la V.O. (*congruencia*). El ejemplo procede de la película *Stuart Little*, del diálogo entre dos gatos que quieren deshacerse del protagonista que es un ratón. Uno de los gatos utiliza la expresión idiomática «cat has got his tongue» (en negrita en el ejemplo) que, así empleada en la conversación mantenida por los gatos, además de ser un modismo bastante popular, insinúa un juego de palabras.

Puesto que este modismo tiene el mismo significado en serbio<sup>157</sup> y en inglés (*¿se ha comido la lengua el gato?*, en el *Larousse Gran Diccionario*, 2005), y que además está explicado en el guion traducido, su detección y traducción no resultan complicadas. La lista de diálogos (*Stuart Little Spotting List*, Columbia Pictures, 2000) señala el significado doble de la expresión, y la define de esta manera «Note double meaning: he is very taciturn and does not readily divulge information or gossip».

Ejemplo 65	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Stuart Little</i>	TCR: 00:30:42
(V.O.) <b>SNOWBELL</b> Are you sure he'll keep this hush-hush?) <b>MONTY</b> You kidding? <b>Cat's got his tongue</b> . Get it? Cat's got his tongue because he's a cat.	
(V.S.S.) ( Siguran si da nikome nece re i?)	

<sup>157</sup> Véase un ejemplo de su uso en el artículo: «Britancima maca pojela jezik posle trijumfa okovi a» [El gato les ha comido la lengua a los británicos después de la victoria de okovi ], en <<http://vesti-online.com/Sport/Tenis/497183/Britancima-maca-pojela-jezik-posle-trijumfa-DJokovica>> [06/06/2015]

Ne brini, **maca mu je pojela jezik.**  
Shvataš? On je ma ka...

(V.S.S. traducida al español) ( ¿Estás seguro que no se lo dirá a nadie?)

No te preocupes, **le comió la lengua el gato.**  
¿Entiendes? Él es un gato...

El uso de una expresión idiomática distinta de la expresión en el texto origen, también se observa en los textos de nuestro corpus. En el film *Love Among the Ruins* (TV, B92), al encontrarse en medio de la conversación de Jessica y sir Arthur, el amigo de ambos, Druce, se siente confundido. La expresión «lose the thread (of the conversation)», cuyo significado es «perder el hilo de la conversación / de lo que uno estaba diciendo» (*Larousse Gran Diccionario*, 2005), se traduce mediante un equivalente funcional en serbio «biti/ne biti u toku», que se define de la siguiente manera en el *Diccionario de las expresiones idiomáticas de la lengua serbia* (Otašević, 2012: 912): «estar / no estar informado sobre los acontecimientos de la actualidad; seguir los acontecimientos...». La expresión se basa en una metáfora distinta de la que se usa en la V.O. (véase Díaz Cintas, 2002: 19).

Ejemplo 66	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Love Among the Ruins</i>	TCR: 00:08:36
(V.O.) DRUCE I have lost the thread.	
(V.S.S.)     ini mi se da nisam u toku.	
(traducción al español) Creo que no te sigo.	
Problema: <i>Traducción de las expresiones idiomáticas</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

En el Ejemplo 67, el registro de la frase en serbio resulta mucho más coloquial. Hablando del joven que la ha denunciado por engaño emocional, Jessica intenta describir su verdadera naturaleza, y le califica de hipócrita.

El estilo de la metáfora que se utiliza en el segundo subtítulo dista mucho del registro que suele emplear la protagonista («slu aj babe koja glumi devojku» [abuela que actúa como una muchacha] para «mutton dressed as lamb»). Además, se recurre a una traducción muy literal del segmento «*tough and unsavoury*» para describir a una mujer mayor al final de la traducción. Siendo ese un estudio descriptivo, nuestra intención no es analizar errores, pero al encontrarnos con algunas traducciones muy literales u obviamente equívocas, creemos oportuno señalarlas para una mejor comprensión de los ejemplos. La comparación de la versión serbia resulta más brusca y ofensiva que la metáfora original, de modo que creemos que esta parte de texto se pudo haber adaptado de otro modo (p.ej. «Quiere parecer moderna y joven, pero es ridícula y vieja»).

Ejemplo 67	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Love Among the Ruins</i>	TCR: 00:11:41.51
<p>(V.O.) JESSICA  Furthermore, the idea of Alfred Pratt posing as a gentleman is nothing more than mutton dressed as lamb.  <b>SIR ARTHUR</b>  Oh?  <b>JESSICA</b>  As the saying goes, looks nice and tender, but usually turns out to be tough and unsavoury.</p> <p>(V.S.S.) Zatim, zamisao da se Alfred Pret  predstavlja kao džentlmen je    slu aj babe koja glumi devojku.    Kako se kaže.    Izgleda fino i mlado ali obi no  ispadne žilava i sasušena.</p> <p>(traducción al español) Además, la idea de que Alfred Pratt  se presente como un caballero es    como abuela que actúa como una muchacha.    Como dice el dicho.</p>	



Tiene un aspecto bueno y joven, pero suele ser dura y seca.
* La palabra <i>džentlmen</i> [caballero, del inglés <i>gentleman</i> ] en serbio, se trata de un extranjerismo muy común.
Problema: Traducción de las expresiones idiomáticas Código: Lingüístico

En la muestra de análisis de este apartado, solo en un ejemplo se ha omitido por completo un juego de palabras. En el ejemplo siguiente veremos cómo en varios sitios se emplea un juego de palabras que proviene del apellido de uno de los personajes, y como este recurso está omitido en uno de los subtítulos (cuando Jessica repite el apellido Divine, entendiéndolo como el adjetivo *divino*), y, curiosamente, explicado entre paréntesis en el otro.

Ejemplo 68	
Modalidad: Subtitulación	Género: Film
Título: <i>Love Among the Ruins</i>	TCR: 00:18:32.79
<p>(V.O.) <b>SIR ARTHUR</b> I must also warn you that his solicitors have engaged one of the cleverest advocates in England to represent him in court. <b>DRUCE</b> Yes, I heard only this morning. <u>Divine</u><sup>158</sup>, isn't it? <b>JESSICA</b> Isn't that <b>divine</b>? <b>DRUCE</b> Bad luck. <b>SIR ARTHUR</b> Bad luck for us. <b>JESSICA</b> What is? What are you two talking about? <b>SIR ARTHUR</b> John Francis Devine, K.C., ironically referred to in the profession as <b>St. John the Devine</b>. <b>DRUCE</b> Because he's the very devil of an opponent, you see?</p> <p>(V.S.S.)      Tako e moram da vas upozorim da su njegovi pravnici angažovali</p> <p>                  jednog od najlukavijih advokata Engleske da ga zastupa na sudu.</p>	

<sup>158</sup> El subrayado es mío. Nótese cómo está escrito el nombre a diferencia de su grafía en el resto del guion.

<p>Jutros sam uo. Divajn, zar ne? -Šta? -Maler.</p> <p>Za nas. -Šta to? O emu govorite?</p> <p>O advokatu Džonu Fransisu Divajnu koga u branši ironi no zovu</p> <p>Sveti Jovan (Džon) Blaženi (Divajn). -Jer je pravi avo.</p>	
(traducción al español)	<p>También tengo que advertiros que sus abogados han contratado</p> <p>a uno de los abogados más audaces de Inglaterra para representarle en el juzgado.</p> <p>Lo he oído esta mañana. Devine, ¿no? -¿Qué? -¡Qué mala suerte!</p> <p>Para nosotros. -¿Qué pasa? ¿De qué estáis hablando?</p> <p>Del abogado John Francis Devine al que ironicamente llaman</p> <p>San Juan (John) Divino (Devine). -Porque es un diablo.</p>
<p>Problema: Traducción de las expresiones idiomáticas Código: Lingüístico</p>	

Se omite el primer juego de palabras «Divine/divino» del Ejemplo 68. Un juego de palabras similar en serbio sería «Divajn [Divain]/divno [maravilloso]». El uso del nombre de santo *Jovan Blaženi* [Juan (Bautista) Divino] coincide con la comparación original, aunque la explicación entre paréntesis del origen de este apodo extraña, dada la proximidad entre los nombres John y Jovan [Juan]. Da la impresión de que el traductor no se ha permitido a sí mismo la libertad de jugar con las palabras y conseguir una equivalencia funcional que resultaría más atractiva para el espectador, sin necesidad de explicación ninguna.

Los juegos de palabras con nombres o apellidos a menudo se omiten en subtitulación. Es más común utilizar el juego de palabras a la hora de traducir apellidos

en los dibujos animados para hacerlos más divertidos para los niños (véase 5.5.). En la serie de TV *The Black Adder*, el título de la serie y apodo de Edmund Duque de Edimburgo, sí que se traduce (Crna Guja [La Víbora Negra], pero otros nombre y apellidos en la serie solamente se transliteran, como, por ejemplo, Mrs Tully Applebottom en *gospo a Tali Eplbotom* [Señora Tully Applebottom], de modo que el juego de palabras «apple» y «bottom» se pierde en la traducción.

La estrategia de la compensación en otro lugar del texto, es decir el uso de juegos de palabras, giros o modismos, para traducir palabras o expresiones no idiomáticas y así compensar previas omisiones o reducciones, no se ha encontrado el corpus analizado.

Cuando una frase hecha o juego de palabras se ilustran con una imagen, el traductor tiene que utilizar las palabras existentes en la frase hecha y se arriesga a perder por completo el efecto humorístico (Díaz Cintas, 2001b: 127). Díaz Cintas denomina estas situaciones como «obstáculos insalvables» pero no recomienda la elisión de las frases. Cuando los modismos en un idioma y otro son similares y no es difícil traducirlos, se puede guardar la intención de la frase original.

En el Ejemplo 69 del film *Stuart Little*, vemos como el gato Snowbell, en uno de sus planes malvados, consigue que Stuart, el ratón adoptado por la familia Little, termine en la lavadora, y Stuart le pide ayuda, que él le niega utilizando un modismo.

En el guion original de la película (*Stuart Little Spotting List*, Columbia Pictures, 2000) se pone de relieve que la frase «talk to the butt», que en el mismo guion se define como una expresión vulgar con el significado «tell that to my buttocks as you watch me leave», es «humorous variation», es decir, una versión cómica de la expresión «talk to my hand». Esta nota claramente apunta al momento cómico que surge de la mutación de un modismo dicho en el momento en el que el gato le da espalda a Stuart. En la versión serbia se acudió a una traducción literal que no guarda relación con ningún juego de palabras en el idioma serbio pero coincide con la imagen. Existirían soluciones alternativas como, por ejemplo, «požali se / tuži me zadnjici» [quéjate / cuéntaselo a mi trasero], una expresión que juega con las expresiones comunes en serbio «tuži me (kod

mame)» [quéjate, o quéjate a mamá]<sup>159</sup>, o «požali se mami» [cuéntaselo a mamá] y la palabra «zadnjica» [trasero] para así coincidir con el canal visual y apuntar a una expresión frecuente en el mismo tiempo. Veamos el diálogo original y los subtítulos en serbio:

Ejemplo 69	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Stuart Little</i>	TCR: <i>00:11:40</i>
<p>(V.O.) <b>STUART</b> Snowbell! Thank goodness you're here! I'm locked in the washer! Can you help me? Can you, can you turn this thing off?</p> <p><b>SNOWBELL</b> Why would I turn it off? It's my favourite show.</p> <p><b>STUART</b> That's funny. That's funny, Snowbell. You can't leave me.</p> <p><b>SNOWBELL</b> <u>Talk to the butt.</u></p> <p>(V.S.S.) Pahuljo! Dobro je da si došao. Zamisli, u mašini sam.</p> <p>Možeš li da mi pomogneš i isklju iš ovu stvar?</p> <p>Zašto bih to uradio? Ovo je moja omiljena predstava.</p> <p>Baš si duhovit, Pahuljo! Ne možeš da me ostaviš!</p> <p>Reci to mojoj zadnjici.</p> <p>(traducción al español)</p> <p>¡Copo de Nieve, qué bien que estés aquí! Imagínate, estoy en la lavadora.</p> <p>¿Puedes ayudarme y apagar esta cosa?</p> <p>¿Por qué hacer eso? Este es mi espectáculo favorito.</p>	

<sup>159</sup> Esta sería una traducción aproximada de la expresión utilizada en serbio, literal según la Teoría de la Traducción.

¡Qué gracioso eres Copo de Nieve! ¡No puedes dejarme!  Díselo a mi trasero.
Problema: <i>Traducción de los elementos humorísticos y modismos.</i> Código: <i>Iconicográfico y lingüístico</i>

### 6.3.9. La traducción de las películas multilingües

En esta sección del trabajo examinaremos un ejemplo de película multilingüe, la versión serbia del film *Babel* como ejemplo de plurilingüismo.

En la edición en DVD de la película (Tuck Video), los subtítulos en inglés y en serbio no aparecen en pantalla al mismo tiempo, como ocurre en los films emitidos en la TV (véase 5.3.1.), y los subtítulos en serbio muestran una única fuente de letras a lo largo de la cinta. Es decir, no se producen variaciones en la fuente de letras de los subtítulos que obedezcan a un cambio de idiomas, ni siquiera durante los diálogos mediados por un intérprete. Los cambios de lenguas tampoco se marcan si la alternancia se produce en la misma escena.

En consecuencia, es muy difícil percatarse en algunas ocasiones de los cambios de idioma, como, por ejemplo, durante la conversación que la niñera Amelia mantiene con los niños que cuida. A través de sus respuestas en inglés, los niños demuestran que la entienden perfectamente mientras les habla en español. Esto prueba que están muy acostumbrados a que ella use su idioma materno. Los niños siempre hablan en inglés, mientras que Amelia utiliza los dos idiomas: emplea el español para algunas frases comunes del día a día (*a dormir, la luz apagada, etc.*) y en las expresiones cariñosas (*mi vida, hijita, etc.*), mientras que se sirve del inglés cuando tiene que darles explicaciones que exceden su rutina diaria. Es más, el idioma español con acento mexicano sirve para marcar la procedencia de Amelia, su estatus social y la situación que vive en los Estados Unidos.

En la siguiente escena, Amelia acuesta a los niños. La niña le pide que deje la luz encendida, lo que revela su miedo a la oscuridad, y de que le pase algo mientras duerme, como a su fallecido hermano pequeño. Sale a la luz la tragedia que distanció a

311

<p>Pero yo tengo miedo. –No tienes nada que temer.</p> <p>Temo que me pase lo que le pasó a Sam.</p> <p>Eso no te va a pasar.</p> <p>Sam murió mientras dormía.</p> <p>No, cariño, no.</p> <p>Eso les pasa solamente a algunos niños cuando son muy muy pequeños.</p>
<p>Problema: <i>Multilingüismo</i> Código: <i>Lingüístico</i></p>

Al escuchar los diálogos, resulta evidente que los idiomas de las distintas historias que tienen lugar en la película son diferentes. Sin embargo, a causa del formato que no cambia durante toda la película, para alguien que no entiende bien inglés o español, es muy difícil percibir esos cambios frecuentes de idioma en la conversación entre Amelia y los niños, o por ejemplo, el uso de las distintas lenguas (francés e inglés) por parte de los pasajeros del autobús cuando la acción transcurre en Marruecos.

El siguiente cuadro muestra las estrategias de traducción de las lenguas que se emplean en este film en la versión original y en la versión serbia.

Film Idioma	Versión Original <i>Babel</i> (DVD)	Versión Serbia <i>Vavilon</i> (DVD)
Inglés	Idioma principal	Subtítulos en serbio
Español	Subtítulos en inglés	Subtítulos en serbio
Japonés	Subtítulos en inglés	Subtítulos en serbio
Árabe	Subtítulos en inglés o no se traduce	Subtítulos en serbio o no se traduce
Francés	Subtítulos en inglés	Subtítulos en serbio
Lengua de signos	Subtítulos en inglés	Subtítulos en serbio
Las intervenciones del intérprete y de sus interlocutores en árabe	Subtítulos en inglés. Ciertas intervenciones no están traducidas.	Subtítulos en serbio. Las intervenciones que no están traducidas en la V.O. no se traducen.
Noticias en la radio o televisión	Subtítulos para las noticias que están en un idioma extranjero.	Subtítulos

Cuadro 26: *Estrategias de traducción empleadas en la versión original y la serbia del film Babel.*

Nos ha llamado la atención que, en el caso de ciertas intervenciones o diálogos en árabe, no se sigan las mismas estrategias. En el minuto 00:59:00 del film, una mujer mayor se queda a solas con la pareja estadounidense (véase Anexo II). Sus intervenciones y el diálogo que tiene lugar entre ella y el intérprete unas escenas antes no se traducen ni en la versión original y ni en la serbia. Este diálogo se solapa con otro en inglés, y puede que por esta razón no se haya subtitulado en la versión serbia. Sin embargo, la técnica de no traducir lo que le dice a Susan sirve para demostrar la diferencia cultural entre la pareja estadounidense y los habitantes del pueblo, representados por la mujer mayor que les ayuda. Los gestos y los elementos no verbales son esenciales en la comunicación que mantiene la señora mayor y la mujer herida.

El hecho de que la versión serbia siga en todo momento los subtítulos de la V.O., demuestra que la traducción al serbio probablemente haya sido realizada a partir de los subtítulos en inglés. Cuando los gestos resultan suficientes para entender el mensaje en japonés, español o árabe (por ejemplo, cuando en la consulta del dentista a la que acude la protagonista de la historia japonesa le dicen que entre) no se introducen subtítulos en serbio, aunque la falta de los mismos se puede explicar por su ausencia en la versión original. Cuando los diálogos ocurren en distintos idiomas, el formato de los subtítulos, es decir el tipo de fuente, no cambia. Se puede argumentar que aunque resulta fácil darse cuenta del uso simultáneo del inglés y el árabe, una fuente diferente podría mejorar la distinción entre las frases de los interlocutores que hablan en árabe y los que hablan en inglés. Creemos que la cursiva o un color distinto de fuente serían útiles en el caso de los cambios del inglés al español, que son muy frecuentes en la película.

Como hemos anunciado en el capítulo anterior, nuestra intención es no solamente analizar las películas políglotas y sus técnicas de traducción, sino también el uso más esporádico de ciertas frases en otros idiomas. En el film *Goya's Ghosts* (DVD, Tuck Video), en la escena del principio de la película de una taberna, se escuchan frases en español. En esta y otras escenas de esta película, por otra parte, cuando las mismas forman parte del decorado, tampoco se traducen, ya que su contenido no es importante para la trama, pero cuando resultan relevantes se acude a su subtitulación. Solamente en un caso, el de la primera frase del ejemplo siguiente, no se respeta esta estrategia. La



acción gira alrededor de Inés (Natalie Portman) que rechaza comer la carne de cerdo y le besa los pies a un enano, lo que queda registrado por los comisarios de la Inquisición que han venido a buscar infieles en una taberna.

Ejemplo 71	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Goya's Ghosts</i>	TCR: 00:14:08
<p>(V.O.) <b>A man in the tavern</b> (mirando a los representantes de la Inquisición): ¿A qué habrán venido estos dos?</p> <p>(Una de las camareras pone un cochinillo en la mesa de Inés y sus hermanos.)</p> <p><b>Ángel Bilbatúa:</b> Come on Ines. Taste it. It's good. Come on.</p> <p><b>Waitress 1:</b> Aquí tiene. Gracias. (Inés le besa los pies al enano.)</p> <p><b>Dwarf:</b> Gracias señor. Buena suerte señora.</p> <p><b>Waitress 2:</b> ¿Sí?</p> <p><b>Comisario de la inquisición:</b> ¿Quién es esa mujer?</p> <p><b>Waitress 2:</b> No lo sé... No sé quién es, no sé.</p> <p>(V.S.S.) Hajde, Ines. Probaj, dobro je.</p> <p>Hajde.</p> <p>Da?</p> <p>–Ko je ta žena?</p> <p>Ne znam ko je ona. Ne znam.</p> <p>(traducción al español) Venga, Inés. Pruebalo, está rico.</p> <p>Venga.</p> <p>¿Sí?</p> <p>–¿Quién es esa mujer?</p> <p>No sé quien es. No lo sé.*</p> <p>*Nótese la frecuencia con la que se repiten palabras en los subtítulos en serbio.</p>	
Problema: <i>Multilingüismo</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

En el film *The Good Night* (DVD, Millennium), cuando la novia del protagonista se va de viaje de negocios a Italia, este sueña con unos jóvenes italianos que la quieren seducir. La conversación de estos jóvenes en italiano, en el minuto 44 del film, no se traduce, al igual que en ninguna otra parte de la película (véase Anexo II).

En cuanto a las cadenas de televisión, se confirman las estrategias apuntadas por parte de los traductores entrevistados en el apartado 5.3.1, según las que se traducen solo las frases en L3, cuando la intencionalidad de la versión original es que sean comprendidas por parte de los espectadores (Popovi , Anexo I: 49).

En el cuarto episodio de la serie de televisión *The Black Adder*, el protagonista conoce por primera vez a su prometida, una infanta de España, cuyas intervenciones se ven mediadas por un intérprete. El humor en la escena surge del contraste entre las expectativas del novio y la realidad con la que se enfrenta, y el hecho de que al principio confunde al intérprete de su prometida con ella, puesto que este traduce las frases cariñosas que la princesa dice en español. Para señalar las intervenciones del intérprete, se utilizan comillas. Mientras tanto, las frases en un tercer idioma (L3) se traducen solamente cuando no están intermediadas por el intérprete y tienen importancia para la escena, como se puede ver en la página de la cadena BBC<sup>160</sup>.

En el Ejemplo 72, presentamos la traducción realizada para la emisión televisiva en Serbia. Se puede ver que las frases que se traducen son las del intérprete, de modo que el espectador, al igual que la audiencia origen, puede escuchar de fondo las palabras de la infanta en español, y luego leer la traducción de las intervenciones del intérprete que figuran entre comillas. La única frase que se traduce del español es la última que la infanta pronuncia en este ejemplo y no está marcada con otro tipo de fuente. No obstante, dada la presencia del intérprete y la ayuda del audio resulta bastante obvio que habla en español.

Ejemplo 72	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Serie de televisión</i>
Título: <i>The Black Adder</i>	TCR: 0:11:03
<p>(V.O.) <b>Infanta María Escalosa of Spain:</b>  Tú eres el verdadero amor de mi vida. Amor mío, amor mío...  <b>Interpreter:</b> ‘You are the true love of my life. My love, my love...’  (Everybody is talking at the same time.)  <b>Infanta:</b> ... quiero abrazarte y besarte.  <b>Interpreter:</b> ‘You are the only one for me. I really want to hug and kiss you.’  <b>Infanta:</b> Soy la Infanta.</p>	

<sup>160</sup> <<http://www.bbc.co.uk/programmes/p006dfw8>> [Última consulta: 09/03/2014]

**Interpreter:** 'I am the Infanta.'

**Edmund Blackadder to the Interpreter:** No one told me you have a beard.

**Lord Percy:** Must be Jeremy of Estonia. (laughs)

**Infanta:** Yo soy la infanta.

**Edmund Blackadder:** Well, absolutely.

(V.S.S.)

“Ti si prava ljubav mog života,  
ljubavi moja, ljubavi moja”

“Ti si jedini ovek za mene.  
Želim da te grlim i ljubim.”

“Ja sam princeza!” – Niko  
mi ne re e da imaš bradu.

To mora da je  
Jeremija iz Estonije.

Ja sam princeza!  
– Svakako.

(traducción al español) «Tú eres el verdadero amor de mi vida,  
amor mío, amor mío.»

«Tú eres el único hombre para mí.  
Quiero abrazarte y besarte.»

«Yo soy la princesa!» – Nadie  
me dijo que tenías barba.

Seguro que es Jeremia de Estonia.

¡Yo soy la princesa!  
– Por supuesto.

Problema: *Multilingüismo*

Código: *Lingüístico, paralingüístico e iconográfico.*

En los casos analizados, nunca se subtitula en L3. Si una frase aislada en una lengua desconocida está subtitulada en la versión original o uno de los personajes nos ofrece su traducción, se vierte también en la versión subtitulada al serbio.

El único caso de las frases pronunciadas erróneamente que, al mismo tiempo, son importantes para la caracterización del personaje se encuentra en el film *The Good Night*, cuando un extranjero de procedencia alemana tiene problemas al pronunciar la palabra «punish». Gary Shaller, al no entenderle, le corrige. Sin embargo, en serbio la

palabra se subtitula dos veces correctamente «kazniti» [castigar] (minuto 00:53:12), de modo que la impresión que este comportamiento traductológico puede dejar en el espectador es que el protagonista no oye bien a su interlocutor, y no que este sabe pronunciar algunas palabras inglesas.

#### 6.3.10. *La traducción de las referencias culturales y los nombres propios*

La siguiente tabla ofrece una muestra de los subtítulos que incluyen referencias culturales, y que serán objeto de un análisis cuantitativo. Las traducciones se inclinan más hacia el polo de la extranjerización. En el 85,71% de los ejemplos analizados se conservan los elementos propios de la cultura o lengua origen. No se acude a la adaptación de términos, salvo en un par de casos, en el que la referencia cultural a una serie se traduce mediante un término genérico (Ejemplo 3 y 18, Tabla 11), o se acude a la omisión de un tipo de comida (Ejemplo 6, Tabla 11). El análisis concluye que en solamente el 14,29% de los casos se procuró traducir el término con uno más conocido por los espectadores.

La palabra «pub», cuya traducción al serbio no se aconseja (5.4) ha sido traducida por «pivnica» [cervecería], un tipo de bar de similares características que se puede encontrar en las ciudades serbias (Ejemplo 16, Tabla 11). En la traducción de referencias culturales, según Pedersen (2010:70), el traductor ha de reflexionar sobre el hecho de si los espectadores conocen el término en cuestión. En esta línea, Nikoli (2010: 173), en su tesis sobre la percepción de las referencias culturales por parte de un determinado grupo de espectadores a través de subtítulos croatas, pone de manifiesto la necesidad de llevar a cabo investigaciones que le darían al traductor este tipo de datos. Sin lugar a duda, el mismo tipo de investigación aportaría datos esenciales en el caso de la traducción al serbio y le facilitaría el trabajo al traductor.

Tabla 11: Traducción de referencias culturales

Película	Subtítulo en serbio	Subtítulo original	Técnica/ Estrategia de traducción
1. <i>Twin Peaks</i>  TV	U želucu na ene pivske konzerve,  registarska tablica <b>Merilenda</b> , pola gume za bicikl, koza <sup>161</sup>	<b>ALBERT</b> Stomach contents revealed ... lets see: beer cans, a Maryland license plate, half a bicycle tire, a goat..	Extranjerización
2. <i>The Poseidon Adventure</i> TV	" " . [La revista « <b>Style</b> » o algo similar.]	<b>SHOSHANNA</b> Well, In <b>Style</b> magazine, that kind of thing.	Extranjerización
3. <i>The Poseidon Adventure</i>	" e " - . [Él es el productor de la "Torre del Miedo" y de la competición mundial de cantantes del pop]	<b>DYLAN CLARKE</b> He's the guy who produced <b>Tower of Fear</b> and <b>World's Greatest Pop Star</b> .	Extranjerización y explicación
4. 10.5  TV	" "?" - . [¿Le pusiste <b>heparina</b> ? Hace dos minutos. Cuidado con la tensión.]	<b>ZACK</b> You give the heparin? <b>OWEN</b> Two minutes ago. (to anesthesiologist) Let's keep our eye on that pressure.	Extranjerización
5. 10.5	, " ". [Papá, ya he oído esa canción. Realmente, sí es « <b>country</b> ».]	<b>AMANDA</b> Dad, I've heard that stupid song before. Yeah, it's definitely <b>country</b> .	Extranjerización
6. <i>Stuart Little</i>  TV	<b>ufte</b> su odli ne. - <b>Hvala</b> . [Las albondigas están excelentes. – Gracias.]	<b>Mr. Little to Mrs. Little</b> Mm. <b>Meat loaf</b> is delicious, dear. (Meat loaf: mounded or molded dish, usually baked, of ground beef or a combination of various meat and other ingredients) <b>Mrs. Little: Cajun</b> . (I.e., 'It is Cajun-style meat loaf.' - Note that Cajun food is often coated with pepper and other spices, then seared).	Domesticación y omisión del término.
7. <i>Stuart Little</i>	Da li je prava "Šmeling"? – Te su najbolje.	<b>MR. LITTLE</b> This is a real Schmelling. <b>STUART</b>	Extranjerización

<sup>161</sup> Originalmente, los subtítulos están en cirílico.

	<p>Znate kako se kaže: “Ako nije ‘Šmeling’, nije kuglanje.”</p> <p>[¿Será la verdadera “Schmelling”? – Son las mejores.</p> <p>Saben lo que dicen: “Si no es ‘Schmelling’, no hay bolos.”]</p>	<p>Those are the best kind. <b>CHENSHAW</b> You know what they say: “If it ain’t Schmelling...” <b>THE GROUP</b> “It ain’t bowling.”</p>	
8. <i>Stuart Little</i>	<p>Ovo je <b>Ben sa Barbadosa</b>.</p> <p>[Este es <b>Ben de Barbados</b>.]</p>	<p><b>Salesman to Mrs. Little &amp; Stuart)</b> Here we have <b>Barbados Ben</b>. (Barbados Ben: Note implication that Ben is a doll marketed with many different personas. Note also that 'Ben' rhymes with 'Ken' a doll manufactured by Mattel that is marketed with many different personas, and as a companion to the Barbie doll).</p>	Extranjerización
09. <i>Stuart Little</i>	<p>Džordže, zašto ne izađeš s bratom da bacate <b>staru loptu</b>?</p> <p>George, por qué no te vas con tu hermano y lanzáis unos tiros con la antigua pelota?]</p>	<p><b>Edgar to George</b> George, why don't you take your brother outside and toss around the <b>old horsehide</b>? (old : colloquial emphatic) (horsehide: colloquial for 'baseball' - referring to the fact that baseballs are made of horsehide.)</p>	Extranjerización
10. <i>The Black Adder</i>  TV	<p>Kažu, princezine o i su lepše od <b>Galvestonskog kamena</b>.</p> <p>[Dicen, los ojos de la infanta son más bonitos que <b>la Piedra de Galveston</b>.]</p>	<p><b>PERCY</b> They say that the Infanta's eyes are more beautiful than the famous <b>Stone of Galveston</b>.</p>	Extranjerización
11. <i>The Black Adder</i>	<p>Ali kad do u ženama, ho e samo jedno.</p> <p>"A šta je to?" -Neka vrsta <b>pudinga</b> s hlebom i buterom i suvim grož em.</p> <p>[Pero cuando vuelven con sus mujeres, sólo quieren una cosa.</p> <p>“¿Y qué es eso? –Una especie de budín con pan y mantequilla y pasas. ]</p>	<p><b>QUEEN</b> But, oh, when they do come to the women, they only want one thing. <b>INFANTA</b> (Speaks Spanish) What is that? <b>QUEEN</b> A kind of <b>pudding</b>, made with bread and butter and raisins.</p>	Extranjerización
12. <i>Love among the Ruins</i>	<p>Jedva smo stigli iz <b>Ridžents Parka</b>. Gužva na <b>Strendu</b></p>	<p><b>DRUCE</b> How are you? Good to see you.</p>	Extranjerización

TV	[Apenas hemos llegado del <b>Regent's Park</b> . Mucho tráfico en el <i>Strand</i> .]	We had the devil's own time getting here from <b>Regent's Park</b> . The traffic in the <b>Strand</b> at this hour shocking!	
13. <i>Love among the Ruins</i>	<p>Mogu da vas ponudim <b>šerijem</b>? -Možete. Ne, hvala.</p> <p>[Le puedo ofrecer un poco de <b>sherry</b>? -Puede. No, gracias.]</p> <p>*Sherry – jerez. El nombre de la bebida en serbio es «šeri» [sherry]. (Benson, 1997)</p>	<p>SIR ARTHUR May I offer you a little <b>sherry</b>?</p> <p><b>JESSICA</b> You may offer it. I shan't have any.</p>	Extranjerización
14. <i>Deceived</i>  TV	<p>Jesi li išao nekad u "<b>Brejkers</b>"? -U "<b>Brejkers</b>"?</p> <p>[Has estado alguna vez en el “Breaker’s”? -¿En el “Breaker’s”?]</p>	<p><b>ADRIENNE</b> Did you ever go to The <b>Breakers</b>? (The Breakers name of a local bar and restaurant in Searsport).</p> <p><b>JACK</b> The Breakers?</p>	Extranjerización
15. <i>The Goya's Ghosts</i>  DVD	<p>To je od flamanskog slikara Hieronima Boša.</p> <p><b>El Bosko</b>, veli anstvo. Zove se „Vrt zemaljskih uživanja”.</p> <p>[Esto es del pintor flamenco. Hieronymus Bosch.</p> <p>El Bosco, Majestad. Se llama “El Jardín de las Delicias”.]</p> <p>*Nótese que el nombre del pintor en serbio es « j », conocido por su manera de firmar como «Bosch»<sup>162</sup>.</p>	<p><b>LORENZO</b> This is by the Flemish painter Hieronymus Bosch. <b>El Bosco</b> Sire. It is called ‘The Garden of Earthly Delights’.</p>	Extranjerización
16. <i>The Good Night</i>  DVD	<p><i>Odmah se setim <b>pivnice</b> ‘The Good Mixer’.</i></p> <p>[En seguida me acuerdo de <i>la cervecería</i> ‘The Good Mixer’.]</p>	<p><b>JARVIS COCKER</b> MUSICIAN (OFF) If I mention that time I think of <b>the pub</b> called ‘The Good Mixer’.</p>	<p>Domesticación</p> <p>Extranjerización</p>
17. <i>The Good Night</i>	<p>A ti si im dao solo a flauti i malo ‘<b>slap</b>’ basa</p> <p>[Y tú les diste era solo con la flauta y un poco de ‘<b>slap</b>’ en el bajo.]</p>	<p><b>PAUL</b> And you get them the fucking flute solo and some <b>slap</b> bass.</p>	Extranjerización

<sup>162</sup> Véase M. Levi, *Istorija slikarstva*, [La Historia de Arte], Beograd: NOLIT, 1973.

18. <i>The Good Night</i>	<p>Misle da im se rugaš. Oni žele da zvu imo <b>kao najava za seriju.</b></p> <p>Kao '<i>Kafi Uzdravlje</i>'? –Da.</p> <p>[Piensan que te estás riendo de ellos. Quieren que suene como el tema de una serie.</p> <p>¿Cómo '<i>Café Salud</i>'? –Sí.]</p>	<p><b>PAUL</b> They think you make fun of them, ok? They want the '<b>Cheers</b>' sound of like.</p> <p><b>GARY</b> 'Cheers'?</p> <p><b>PAUL</b> Yes.</p>	Domesticación (se utiliza el término genérico y luego se traduce el título de la serie)
19. <i>Babel DVD</i>	<p>Izgledaš kao Hulio Presijado.</p> <p>[Te pareces a Julio Presiado.]</p>	<p><b>AMELIA</b> (de su hijo que se casa) Si hasta parece Julio Presiado.</p>	Extranjerización.
20. <i>Reservoir Dogs DVD</i>	<p>Te ribe rade za <b>šit</b>. –Ako joj je mala plata neka da otkaz.</p> <p>[Estas tías trabajan para <b>shit</b>. –Si su salario es ]</p>	<p><b>MR. WHITE</b> Those chicks work for <b>shit</b>.</p> <p><b>MR. PINK</b> If she is not making enough money she can quit.</p>	Extranjerización

A continuación explicaremos algunos de los ejemplos que forman parte de la tabla anterior utilizada en el análisis y ofreceremos ejemplos de la transcripción de nombres en serbio o su traducción (véase apartado 5.4 y 5.5).

Como se ha dicho en el capítulo anterior (5.5.), la transcripción de los nombres propios se basa en la pronunciación original, de modo que el traductor ha de encontrar las vocales y consonantes que más se aproximen a los fonemas originales. En el caso de las películas en DVD, este proceso en dos ocasiones no ha seguido esta norma. En el film *The Good Night*, el nombre *Gary* se escribe *Gari*, cuando según las normas de la ortografía serbia debería ser *Geri*, y en el film *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, el apellido de la familia Weasley se transcribe mediante «Vesli» en vez de «Vizli». En los casos en los que tienen un significado concreto, se procede a su traducción (*The Black Adder/Crna guja*) o, si se trata de un apellido, se guarda su forma original en un 100% de los casos. Algunos ejemplos son: Applebottom (*The Black Adder*) y todos los apellidos del film *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, como por ejemplo la profesora Sprout, en serbio «Spraut», siempre rodeada de plantas y verduras. En la



traducción de esta misma entrega de *Harry Potter* en la televisión B92<sup>163</sup>, el nombre del personaje *Professor Sprout* ha sido traducido como «Profesorka Klica» [la profesora Brote]. El próximo ejemplo, del film *The Poseidon Adventure*, ilustra la manera en la que se transliteran los nombres y apellidos.

Ejemplo 73	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Poseidon Adventure</i>	TCR: 1:16:22
<p>(V.O.) <b>CAPTAIN PAUL GALLICO</b>          Good afternoon, ladies and gentlemen, this is your captain, Paul Gallico.</p> <p>(V.S.S.) , .</p> <p>(traducción al español) Buenas tardes, les habla          su capitán Pol Galico.</p>	
Problema: <i>Nombres propios</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

Según la Tabla 11, la traducción de los nombres de periódicos, revistas, series y programas, calles, locales o similares referencias a la cultura origen se transliteran o traducen literalmente, tendiendo así hacia la extranjerización. Hasta los términos que no son conocidos en la cultura receptora se traducen literalmente. En el Ejemplo 74 de la película de acción *The Poseidon Adventure*, una adolescente habla de una de sus revistas favoritas, que se traduce literalmente, aunque de su nombre se puede intuir el contenido.

<sup>163</sup> «Hari Poter i dvorana tajni» [Harry Potter y la Cámara de Secretos] emitido en B92 el 18 de agosto 2015 a las 21h en <<http://www.b92.net/tv/najava.php?id=3952>> [Consulta: 19/08/2015]

Ejemplo 74	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Poseidon Adventure</i>	TCR: 1:22:39
(V.O.) <b>SHOSHANNA</b> Well, In Style magazine, that kind of thing.	
(V.S.S.) " " .	
(traducción al español) La revista «Style» o algo similar.	
Problema: <i>Referentes culturales</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

El análisis confirma los datos expuestos en el apartado 5.4., según los que no se emplean equivalentes de los referentes culturales en serbio, y es escaso el uso de los términos más comunes de la cultura origen para traducir los elementos menos conocidos en la cultura meta (solo en uno de los casos) según aconseja Whitman (2001: 148). De esta forma, el mensaje del texto original a veces no se comprende (Ejemplo 9, Tabla 11). En el ejemplo siguiente, el traductor usó un procedimiento doble: en un caso conservó el término extranjero traduciéndolo literalmente, y en el otro se limitó a describir la referencia. El ejemplo proviene de *The Poseidon Adventure*, de la escena en la que uno de los personajes principales presenta a uno de los famosos productores que también está a bordo.

Ejemplo 75	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Poseidon Adventure</i>	TCR: 1:15:55
(V.O.) <b>DYLAN CLARKE</b> He's the guy who produced Tower of Fear and World's Greatest Pop Star.	
(V.S.S.) " e "	
(traducción al español) Él es el productor de la “Torre del Miedo” y de la competición mundial de cantantes del pop.	
Problema: <i>Referentes culturales</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

En el Ejemplo 76, del film en DVD *The Good Night*, el nombre de una famosa serie de televisión de los años 80, *Cheers* (Burrows, 1982), sobre los clientes cotidianos de un bar y su día a día, primero se relaciona con el género al que pertenece y luego se traduce mediante el mismo nombre utilizado durante su emisión en Serbia, «Kafi Uzdravlje» [Café Salud]. En esta conversación entre el protagonista de la película y su ex compañero de grupo, Paul, ahora productor, sobre la música que el primero ha compuesto para un anuncio, se aprovecha la repetición del título de la serie para explicar a qué tipo de sonido se refiere Paul al decir «*Cheers* sound of like».

Ejemplo 76	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Good Night</i>	TCR: 00:05:25
<p>(V.O.) <b>PAUL</b> They think you make fun of them, ok? They want the ‘Cheers’ sound of like.</p> <p><b>GARY</b> ‘Cheers’?</p> <p><b>PAUL</b> Yes.</p> <p>(V.S.S.)                      Misle da im se rugaš. Oni žele da zvu imo kao najava za seriju.</p> <p style="text-align: center;">Kao ‘Kafi Uzdravlje’ –Da.</p> <p>(Traducción al español)    Piensan que te estás riendo de ellos. Quieren que suene como el tema de una serie.</p> <p style="text-align: center;">¿Cómo ‘Café Salud’? –Sí.</p> <p>* Nótese el uso equívoco de las comillas en la traducción al serbio. La norma del idioma serbio requiere el uso de las comillas dobles („“).</p>	
<p>Problema: <i>Traducción de las referencias culturales</i> Código: <i>Lingüístico</i></p>	

El uso de barbarismos a menudo se puede justificar por el hecho de que muchos términos de la lengua inglesa no suelen traducirse en el idioma serbio sino que se adoptan, como nombre de la música popular de los EE.UU., el *country*, transliterado en

serbio como «kantri». En el Ejemplo 77, de la película 10.5, sobre un terremoto catastrófico, el préstamo transliterado se entrecomilla:

Ejemplo 77	
Modalidad: <i>Subtitulación</i> Título: 10.5	Género: <i>Film</i> Página 51 del guion original
<p>(V.O.) AMANDA Dad, I've heard that stupid song before. Yeah, it's definitely country.</p> <p>(V.S.S.) , " " .</p> <p>(traducción al español) Papá, ya he oído esa canción. Realmente, sí es «country».</p>	
Problema: <i>Referencias culturales</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

Los nombres de las obras de arte y literatura, según nuestro análisis (Tabla 11), se traducen mediante sus títulos correspondientes en la cultura meta y se señalan mediante las comillas. En el Ejemplo 78, de la película *Goya's Ghosts*, la referencia a la obra del pintor Hieronymus Bosch, «El Jardín de las Delicias», está correctamente traducida.<sup>164</sup> No obstante, en los libros de arte en serbio, las referencias al pintor se efectúan con su nombre en serbio, Hijeronim Boš, o «Bosch», y no El Bosco.<sup>165</sup>

Ejemplo 78	
Modalidad: <i>Subtitulación</i> Título: <i>Goya's Ghosts</i>	Género: <i>Film</i> TCR: 01: 15: 23
<p>(V.O.) <b>LORENZO</b> This is by the Flemish painter Hieronymus Bosch. <b>El Bosco</b> Sire. It is called 'The Garden of Earthly Delights'.</p>	

<sup>164</sup> En la sección de cultura de la dirección electrónica de B92, esta pintura figura bajo el mismo nombre. <[http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav\\_category=270&yzyy=2012&mm=12&dd=10&nav\\_id=667538](http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=270&yzyy=2012&mm=12&dd=10&nav_id=667538)> [consulta: 14/03/2014]

<sup>165</sup> Véase M. Levi, *Istorija slikarstva*, [La Historia de Arte], Beograd: NOLIT, 1973.

(V.S.S.)	To je od flamanskog slikara Hijeronima Boša.
	<b>El Bosko</b> , veli anstvo. Zove se „Vrt zemaljskih uživanja”.
(traducción al español)	Esto es del pintor flamenco. Hieronymus Bosch.
	<b>El Bosco</b> , Majestad. Se llama “El Jardín de las Delicias”.
Problema: <i>Referencias culturales ( títulos de obras de arte)</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

En el siguiente ejemplo de la película *Stuart Little*, en el que la familia Little cena con su nuevo miembro, el ratoncito Stuart, se observa una omisión del elemento cultural y su intento de compensación mediante frases que no tienen ninguna relación con el mismo, pero siguen el hilo de la conversación. El ejemplo elegido ofrece dos términos culturales relacionados con la comida, que además están explicados en el guion original, lo que en cierta medida indica que sus autores fueron conscientes del posible problema en la comprensión del término. El primero de los dos platos de comida que se mencionan en el diálogo entre la señora y señor Smith, «meat loaf», ha sido traducido sencillamente mediante su equivalente serbio, mientras que el segundo término «cajun», un estilo de cocina, principalmente de Luisiana, que en este caso se refiere concretamente a una receta de albóndigas con especias, tomate y verduras variadas<sup>166</sup>, ha sido omitido. De hecho, se subtítulo «hvala» [gracias] en vez de utilizar un equivalente de «cajun». Esta discrepancia entre el audio y los subtítulos, puede confundir incluso a los espectadores con pocos conocimientos de inglés. Tal vez se pudo acudir a una adaptación cultural, en la que se emplea un plato serbio similar a las albóndigas, cuyas variaciones existen en otros países también:

Draga, ufte su odli ne.  
Faširane šnicle<sup>167</sup>, (zapravo).

[Las albondigas están excelentes cariño.  
(De hecho) son filetes rusos.]

<sup>166</sup> Véase <<http://southernfood.about.com/od/meatloafrecipes/r/bl50928b.htm>> [Consulta 4/05/2015]

<sup>167</sup> «Faširane šnicle» se parecen a las albondigas, pero llevan cebolla y especias.

Veamos ahora el ejemplo:

Ejemplo 79	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Stuart Little</i>	TCR: 06:40:08
<p>(V.O.) <b>Mr. Little to Mrs. Little</b>  Mm. Meat loaf is delicious, dear.  (Meat loaf: mounded or molded dish, usually baked, of ground beef or a combination of various meats and other ingredients)  <b>Mrs. Little: Cajun.</b>  (I.e., 'It is Cajun-style meat loaf.'  - Note that Cajun food is often coated with pepper and other spices, then seared)</p> <p>(V.S.S.) ufte su odli ne.  - <b>Hvala.</b></p> <p>(Traducción al español) Las albondigas están excelentes.  - <b>Gracias.</b></p>	
Problema: <i>Referencias Culturales</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

Podemos confirmar que, según lo expresado en el apartado 5.4., los títulos como *Sir*, en serbio se transliteran (Ser) en el 100% de los ejemplos, para que se conserve el registro formal del texto original. Dos de los ejemplos de la Tabla 11 (ejemplos 1 y 12) muestran cómo se conservan los nombres de las calles o sitios de referencia (p.ej. *Regent's Park* o la vía pública *The Strand* en Londres, en el film *Love Among the Ruins*, han sido transcritos en serbio como *Ridžents Park* y *Strend*).

La presencia de los préstamos se nota también en el caso de los términos informáticos, que son transliteraciones de las palabras inglesas. En el vocabulario serbio existen términos equivalentes, como la palabra «elektronska pošta» [correo electrónico], que equivale a la voz inglesa «e-mail», pero su uso es formal (véase el apartado 5.4.). Este tipo de elementos de lengua de carácter universal, como los denomina Nikoli (2011: 206-207), se utilizan en muchos idiomas, como en serbio y croata, aunque estas lenguas cuentan con sus equivalentes en los registros formales. En el siguiente ejemplo,

se emplea « - » como transcripción de «e-mail» de la V.O., aunque según el manual de ortografía serbia de Pižurica et al. (210:82) su escritura correcta debería ser « »:

Ejemplo 80	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Poseidon Adventure</i>	TCR: <i>1:08:37</i>
(V.O.) <b>RACHEL CLARKE</b> I have to send him an email.	
(V.S.S.) - .	
(traducción al español) Tengo que mandarle un e-mail.	
Problema: <i>Neologismos</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

#### 6.3.11. La traducción del vocabulario tabú

Las series y las películas que hemos analizado en nuestro corpus no se distinguen por una presencia abundante de palabras malsonantes en sus guiones originales. Tampoco hemos encontrado demasiadas palabras tabú en las traducciones, en la mayoría de los casos a causa del proceso de elisión de la información redundante propio de la subtitulación. Además de la omisión, a menudo se acude a los eufemismos, sobre todo en las películas de televisión: *bitch – prostakuša* [grosera] (*Love Among the Ruins*, 00:00:13). *Reservoir Dogs* y *The Shawshank Redemption*, ambas en DVD de la distribuidora Millennium, contienen el mayor número de ejemplos. Uno de estos films relata un robo y el otro está ambientado en la prisión, con un uso frecuente del vocabulario tabú. Durante cinco minutos del film *Reservoir Dogs*, entre el minuto 00:02:08 y 00:07:02 (Anexo II), se pronuncian 24 tacos. El 45,83% de estas palabras se traducen con equivalentes serbios, y el 54,17% de ellos se eliden. En este último grupo, todos los insultos, salvo uno, son los intensificadores enfáticos derivados de «fuck».

La siguiente tabla contiene ejemplos representativos de la traducción del vocabulario tabú en los textos audiovisuales del corpus. Dada la poca presencia de tacos en las películas de TV, la mayoría de ejemplos proceden de DVDs. Además, las

palabrotas de los guiones de los films traducidos para la televisión de este corpus son menos ofensivas que las de los films en DVD, por lo que su traducción también lo es (ejemplo3, Tabla 12).

Los resultados del análisis confirman los testimonios de los traductores serbios entrevistados (véase 5.8.) sobre el gran porcentaje de elisión de tacos en los subtítulos de TV, un 80% frente al 20% en las ediciones en DVD. En total, el 35% de las palabras o expresiones tabú han sido omitidas en los subtítulos en serbio de la tabla 12. El 40% han sido traducidos literalmente, y el 10% han sido adaptados, es decir, traducidos con una palabra que no es un taco. El restante 10% de las traducciones en serbio se han realizado a través de sus expresiones equivalentes, y solamente un ejemplo (13 de la tabla 12), el 5%, es un calco. En el 65% de los ejemplos la palabra malsonante se ha traducido y se mantuvo el mismo registro de la versión original.

Tabla 12: *La traducción del vocabulario tabú*

Película	Subtítulo en serbio	Subtítulo original	Técnica de traducción
1. <i>The Black Adder</i> TV	Zna i, to nije bila žena? -Ne, pas, gromada od psa!  [Así que eso no era una mujer? -No, fue perro, un perro enorme!]	<b>PERCY</b> So it wasn't a woman? <b>EDMUND BLACKADDER</b> No, a dog, a dog, a <b>bloody</b> great dog! (Barks madly)	Elisión del taco
2. <i>10.5</i> TV	, !  [¡Jordan, despierta!]	<b>SAMANTHA</b> Jordan... Jordan! Damn it! Wake up! (slaps him)	Elisión del taco
3. <i>Love among the Ruins</i> TV	I to je <b>prokleto</b> dobro! -Baš vam se dopada ta re . Meni ne.  [¡Y eso es <b>cojonudo</b> *! –Es que le gusta esa palabra. A mí no.]  *Literalmente traducido: <i>malditamente bueno</i> .	<b>SIR ARTHUR</b> Yes, and a <b>bloody</b> good thing, too! <b>JESSICA</b> You seem to fancy that word. I must tell you I don't.	Traducción literal
4. <i>Deceived</i> TV	Šta ho ete da kažete? -Žao mi je.  [¿Qué quiere decir? -Lo siento.]	<b>ADRIENNE</b> (off) What the <b>hell</b> are you telling me? <b>SOCIAL SECURITY MAN</b> I'm sorry.	Elisión del taco



5. <i>The Poseidon Adventure</i> TV	! ? - ? [¿Es un tonto! A quién se lo ha dicho? ¿Qué?]	<b>MIKE ROGO</b> You're a <b>damn</b> fool. Who else have you told?	Elisión del taco
6. <i>Reservoir Dogs</i> DVD	Konobarisanje je glavni posao za žene bez diplome u SAD-u.  [To je jedini posao koji svaka žena može da dobije.  Razlog su napojnice – <b>Jebeš sve to.</b>  [Ser camarera es el trabajo principal para las mujeres sin estudios en los EE.UU.]  Es el único trabajo que cualquier mujer puede obtener.  La razón son las propinas. – <b>Que se joda todo eso.]</b>	<b>MR. WHITE</b> Waitressing is the number one occupation for the female not-college graduate in this country. It's the one job basically any woman can get, and make the living on. The reason is because of the tips. <b>MR. PINK</b> <b>Fuck all that.</b>	Traducción literal
7. <i>Reservoir Dogs</i>	<b>Mu e se.</b> Ovo je težak posao.  [Lo pasan mal. Este es un trabajo difícil.]	<b>MR. WHITE</b> These people <b>bust their ass</b> . This is a hard job.	Cambio de registro. Adaptación.
8. <i>Reservoir Dogs</i>	Konobarica ne može da bude previše zauzeta.  [La camarera no puede estar demasiado ocupada.]	<b>MR PINK</b> <b>'Too fucking busy'</b> shouldn't be in waitress's vocabulary.	Elisión del intensificador enfático
9. <i>Reservoir dogs</i>	Konobarice su grupa koju vlada redovno <b>jebe u guzicu</b> .  [Las camareras son un grupo al que el gobierno <b>jode en el culo</b> con regularidad.]	<b>MR PINK</b> Waitresses are groups that government <b>fucks in the ass</b> on regular bases.	Traducción literal. Frase idiomática.
10. <i>Reservoir Dogs</i>	Koji ti je? Vрати. -Dosta mi je.  Qué... (diablos)? Devuélvemelo. -¡Basta ya!.	<b>JOE CABO</b> Hey, what a <b>hell</b> do you think you are doing? Give me my book back.	Traducción con un equivalente funcional
11. <i>Reservoir Dogs</i>	Tobi ung? <b>Jebeni</b> Charli Šin!  Toby Chung? <b>El jodido</b> Charlie Sheen.  *Nótese el error en la transcripción del	<b>MR WHITE</b> Toby Chung? <b>Fucking</b> Charlie Sheen.	Traducción literal del intensificador enfático.

	nombre Charlie, que debería ser « arli», ya que la letra «ch» no existe en serbio, i del Toby, que en vez de terminar en «i», termina en la letra «y» que tampoco existe en el alfabeto serbio.		
12. <i>Reservoir Dogs</i>	Žao mi je što im oporezuju napojnice. To je <b>sjebano</b> .  [Siento que paguen impuestos por las propinas. Está jodido.]	<b>MR. PINK</b> I'm very sorry government taxses their tips. That's <b>fucked up</b> .	Traducción literal del verbo con partícula con un determinado significado.
13. <i>Reservoir Dogs</i>	Te ribe rade za <b>šit</b> . –Ako joj je mala plata neka da otkaz.  [Estas tías trabajan para shit. –Si su salario es bajo, que dimita. ]	<b>MR. WHITE</b> Those chicks work for <b>shit</b> . <b>MR. PINK</b> If she is not making enough money she can quit.	Uso del calco para traducir el taco
14. <i>The Shawshank Redemption DVD</i>	Daj mu cigarete, <b>škrtico</b> .  [Dáale el tabaco, agarrado.]	<b>RED</b> Why don't you give him a cigarette, <b>motherfucker</b> .	Adaptación (eufemismo)
15. <i>The Shawshank Redemption</i>	Pomiriši mi <b>guzicu!</b>  Huele mi <b>culo!</b>	One of the Prisoners Smell my ass!	Traducción literal
16. <i>The Shawshank Redemption</i>	Zna li neko njegovu ime? Šta to tebe brine, ribo?  [¿Alguien sabe su nombre?  ¿A ti qué te importa, pez?]	<b>ANDY</b> I was just wondering if anyone knew his name. <b>HEYWOOD</b> What <b>the fuck</b> do you care new fish?	Elisión del intensificador enfático
17. <i>Babel DVD</i>	Ovo je vaša <b>sjebana</b> zemlja! Vaša odgovornost! U inite nešto!  [¡Este <b>jodido</b> país es vuestro! ¡Vuestra responsabilidad! ¡Haced algo!]	<b>RICHARD</b> This is your <b>fucked up</b> country, your responsibility! Do something!	Traducción literal del verbo con partícula con un determinado significado.
18. <i>Babel</i>	Jebi se! Jebi se!  [¡Qué te jodas! ¡Qué te jodas!]	<b>RICHARD</b> (al intérprete y el policía marroquí) Fuck you! Fuck you!	Traducción literal del insulto personal
19. <i>Babel</i>	Treba da ekam helikopter? U inite nešto, <b>majku mu!</b>  [Debo esperar al helicóptero? ¡Haced algo, <b>joder!</b> ]	<b>RICHARD</b> Now I should wait for a helicopter. <b>Fucking</b> do something!	Traducción del taco con el equivalente serbio.
20. <i>The Good Night DVD</i>	A ti si im dao solo na flauti i malo ' <b>slap</b> ' basa  [Y tú les diste era solo con la flauta y un poco de ' <b>slap</b> ' en el bajo.]	<b>PAUL</b> And you get them the <b>fucking</b> flute solo and some <b>slap</b> bass.	Elisión de la intensificador enfático

Las palabras malsonantes que sirven de intensificadores enfáticos se omiten en los ejemplos analizados, sobre todo, en las películas que se emiten en TV, con el fin de ahorrar espacio, y porque a la vez se procura presentar un lenguaje estándar. En la siguiente escena del film *The Good Night*, se ve un trozo de la conversación entre Paul y el protagonista, que compone la música para los anuncios.

Ejemplo 81	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Good Night</i>	Código: 00:04:57; 15,66 cps
<p>(V.O.) PAUL And you get them the <b>fucking</b> flute solo and some slap bass.</p> <p>(V.S.S.) A ti si im dao solo na flauti i malo 'slap' basa</p> <p>(traducción al español) Y lo que tú les diste era un solo con la flauta y un poco de 'slap' en el bajo.</p>	
<p>Problema: <i>Palabras tabú</i> Código: <i>Lingüístico</i></p>	

En relación con la película *Reservoir Dogs* y *The Shawshank Redemption*, los insultos o palabras groseras y malsonantes en los ejemplos elegidos se traducen cuando se usan con algún propósito por los personajes o forman parte significativa de su discurso. La muy frecuente *f-word* se traduce dependiendo de su función que, según Mckenry y Xiao (2004, en Betlem Soler, 2014: 130), puede ser:

- insulto general;
- insulto personal destinado a una entidad definida;
- taco;
- un uso determinado;
- uso literal que denota un referente tabú;
- intensificador enfático;
- forma pronominal;
- frase idiomática;
- metalingüístico o inclasificable debido a la falta de contexto.

De manera similar a lo que ocurre con otros tacos, éstos se suelen eliminar cuando tienen solo un valor enfático, y, normalmente en frases idiomáticas, se acude a los eufemismos, como en el Ejemplo 82.

En el Ejemplo 88, se ha comprimido una parte de la frase en el segundo subtítulo con palabras tabú «bust their ass», y se ha evitado el uso del vocablo tabú con la traducción «mu e se» [lo pasan mal] (en cursiva).

Ejemplo 82	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Reservoir Dogs</i>	TCR: 00: 06: 00
<p>(V.O.) <b>MR. WHITE</b>          These people <i>bust their ass</i>. This is a hard job.</p> <p>(V.S.S.) <i>Mu e se</i>. Ovo je težak posao.</p> <p>(traducción al español) <i>Lo pasan mal</i>. Este es un trabajo difícil.          * La cursiva es mía.</p>	
<p>Problema: <i>Vocabulario Tabú</i>          Código: <i>Lingüístico</i></p>	

El siguiente ejemplo, número 83, es una traducción literal de un insulto. Estamos, de nuevo, ante la conversación de toda la banda que protagoniza *Reservoir Dogs* sobre la cuestión de dejarles propina a las camareras, un debate sobre un asunto del ámbito social, muy típico de las películas de este autor. Se ha utilizado una traducción literal de la expresión «fuck all that», creando un calco en el idioma serbio (en negrita).

Ejemplo 83	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Reservoir Dogs</i>	TCR: 00: 05: 49
<p>(V.O.) <b>MR. WHITE</b>          Waitressing is the number one occupation for the female not-college graduate in this country. It's the one job basically any woman can get, and make the living on. The reason is because of the tips.</p> <p><b>MR. PINK</b></p>	

<p><b>Fuck all that.</b></p> <p>(V.S.S.) Konobarisanje je glavni posao za žene bez diplome u SAD-u.</p> <p>To je jedini posao koji svaka žena može da dobije.</p> <p>Razlog su napojnice –<b>Jebeš sve to.</b></p> <p>(traducción al español) Ser camarera es el trabajo principal para las mujeres sin estudios en los EE.UU.</p> <p>Es el único trabajo que cualquier mujer puede obtener.</p> <p>La razón son las propinas. –<b>A la mierda con todo eso*.</b></p>	
<p>* La negrita es mía. La traducción al serbio resulta incluso más literal: «qué se joda todo eso».</p>	
<p>Problema: <i>Vocabulario Tabú</i> Código: <i>Lingüístico</i></p>	

El siguiente ejemplo del film *The Shawshank Redemption* sirve para ilustrar una situación típica de la omisión de tacos. Un modismo se traduce mediante el verbo que transmite su significado, pero es un eufemismo que no reproduce el nivel expresivo del texto original. El Ejemplo 84, pertenece a la escena en la que un grupo de prisioneros se entera de la muerte de uno de los recién llegados, llamados «new fish».

Ejemplo 84	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Shawshank Redemption</i>	TCR: 00: 22: 04
<p>(V.O.) <b>ANDY</b> I was just wondering if anyone knew his name.</p> <p><b>HEYWOOD</b> What <i>the fuck</i> do you care new fish?</p> <p>(V.S.S.) Zna li neko njegovo ime? Šta to tebe brine, ribo?</p>	

(traducción al español) ¿Alguien sabe su nombre? ¿A ti qué te importa, pez?  (en serbio también con el significado: gallina/rajado) * La cursiva es mía. Nótese el uso de una pregunta directa en la primera frase con el objetivo de sintetizar la oración.
Problema: <i>Vocabulario Tabú</i> Código: <i>Lingüístico</i>

Asimismo, durante el análisis de la película *Reservoir Dogs* de Tarantino, hemos detectado un caso anormal del calco en la traducción de las palabras tabú, que quizás puede ser entendido por algunos grupos sociales, normalmente jóvenes, pero no nos parece necesario. Se trata del anglicismo «shit», transliterado en serbio. Sin embargo, la traducción de *chicks* > *ribe* [tías, nenas] sí expresa el mismo registro del original:

Ejemplo 85	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Reservoir Dogs</i>	TCR: 04: 24
(V.O.) <b>MR. WHITE</b> Those chicks work for shit.  (V.S.S.) Te ribe rade za <b>šit</b> .  (traducción al español) Esas tías trabajan por <b>shit</b> .	
Problema: <i>Vocabulario Tabú</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

Como se ha visto, en cerca de la mitad de las traducciones el lenguaje tabú desaparece o se suaviza. Recordemos el testimonio de uno de los traductores de RTS, Nebojša Cvetkovi, quien manifestaba la eterna lucha que la cadena pública mantiene con los críticos y lingüistas por haber traducido algunas palabras malsonantes, y que uno de los lingüistas serbios más destacados, Ivan Klajn, aconsejaba el uso de eufemismos poco frecuentes como «idi u peršun» [¡Vete a hacer puñetas!] para traducir la palabra en cuestión del último ejemplo (Cvetkovi, Anexo I: 42, Luki, 2009: 238). El mismo traductor expresó que incluso dejó de subtitular por dichas presiones, en el

caso de esta palabra o en el caso de la palabra *fuck* (Cvetkovi , Anexo I: 42). Un reciente artículo sobre la traducción de dos episodios de la serie española *Los Serrano* al serbio por la misma cadena, también habla de una importante reducción de las palabras malsonantes (Miloševski, 2013).

### 6.3.12. La traducción de los registros y el estilo

Las traducciones que presentamos en la Tabla 13, en un 60% de los casos, conservan el mismo sentido, estilo, registro comunicativo, intencionalidad o rasgos del habla coloquial de la versión original. Además, en la Tabla 12, del apartado 6.3.9., se demostró que en el 65% de los ejemplos se habían traducido los tacos y, en la mayoría de las ocasiones, se había mantenido el registro de la versión original. La próxima tabla agrupa otros casos representativos de la traducción de diferentes registros y del estilo.

Tabla 13: Traducción de los registros y el estilo

Película	Subtítulo en serbio	Subtítulo original	Registro / Estilo V.O. vs V.S.S.
1. <i>Twin Peaks TV</i>	_____, . [Tu antiguo compañero <u>huyó</u> , <b>desapareció de la faz de la tierra.</b> ]	<b>ALBERT</b> Your former partner <u>flew the coop</u> , Coop. He escaped, <b>vanished into thin air.</b>	Reducción del primer modismo de estilo coloquial por un verbo. No obstante, se mantiene el estilo en la segunda línea.
2. <i>Twin Peaks</i>	. [Fue atado a una silla <b>cómoda</b> en el <b>manicomio local.</b> ]	<b>ALBERT</b> Yeah, to a nice <b>comfy</b> chair complete with wrist restraints at <b>the local laughing academy.</b>	No se mantienen las expresiones coloquiales de la versión original, pero si su significado.
3. <i>Stuart Little TV</i>	Nazdravljam Adamu Lukasu uz najdublju zahvalnost. -Kome?	<b>JACK TO ADRIENNE</b> Here's to Adam Lucas, with deepest gratitude.	No se mantiene el estilo de la frase original.
4. <i>Stuart Little</i>	<u>Ne brini</u> , <b>maca mu je pojela jezik.</b> Shvataš? On je ma ka... [ No te preocupes, <b>le comió la lengua el gato</b> ¿Entiendes? Él es un gato...]	<b>MONTY</b> You <u>kidding</u> ? <b>Cat's got his tongue.</b> Get it? Cat's got his tongue because he's a cat.	El primer verbo se traduce mediante una expresión más formal, pero dado el uso de la expresión en negrita, se

			mantiene el estilo coloquial de la V.O.
5. <i>Stuart Little</i>	<p>Baš si duhovit, Pahuljo! Ne možeš da me ostaviš!</p> <p><b>Reci to mojoj zadnjici.</b> [¡Qué gracioso eres Copo de Nieve! ¡No puedes dejarme!  <b>Díselo a mi trasero.]</b></p>	<p><b>STUART</b> That's funny. That's funny, Snowbell. You can't leave me. <b>SNOWBELL</b> <b>Talk to the butt.</b></p>	Traducción literal, el estilo coincide con la V.O.
6. <i>Love among the Ruins</i>	<p>Zatim, zamisao da se Alfred Pret predstavlja kao džentlmen je  slu aj <b>babe koja glumi devojkju.</b>  [Además, la idea de que Alfred Pratt se presente como un caballero es  <b>como abuela que actúa como una muchacha.]</b></p>	<p><b>JESSICA</b> Furthermore, the idea of Alfred Pratt posing as a gentleman is nothing more than <b>mutton dressed as lamb.</b> <b>SIR ARTHUR</b> Oh?</p>	La comparación empleada hace que el estilo resulte más coloquial.
7. <i>Love among the Ruins</i>	<p>Kako se kaže.  Izgleda fino i mlado ali obi no ispadne <b>žilava i sasušena.</b>  [Como dice el dicho.  Tiene un aspecto bueno y joven, pero suele ser <b>dura y seca.</b>]</p>	<p><b>JESSICA</b> As the saying goes, looks nice and tender, but usually turns out to be <b>tough and unsavoury?</b></p>	La comparación empleada hace que el estilo resulte menos elaborado y más coloquial.
8. <i>Love among the Ruins</i>	<p><b>Bojim</b> se da mi se suknja pokvasila. –Da, seti u se svega.  [Temo que mi falda está mojada. –Sí, me acordaré de todo.]</p>	<p><b>JESSICA</b> <b>I'm afraid</b> I've got my skirt wet. <b>SIR ARTHUR</b> (absently) Yes, yes, it will all come back.</p>	Registro formal en ambas versiones
9. <i>Love among the Ruins</i>	<p>Je li on <b>nagluv?</b> –Molim? –Pada kiša.  [¿Es <b>sordo?</b> ¿Perdón? –Está lloviendo.]</p>	<p><b>JESSICA</b> (to Druce) Is he <b>hard of hearing?</b> <b>DRUCE</b> It's raining.</p>	Registro informal en la traducción, a pesar de que en la V.O. se emplea una expresión formal.
10. <i>Love among the Ruins</i>	<p><b>Oprostitute</b>, baš sam neu tiv. Pri ite kaminu. Da naru im aj?  [<b>Lo siento</b>, qué maleducado. <b>Acérquense</b> a la chimenea. ¿Pido té?]</p>	<p><b>SIR ARTHUR</b> <b>I</b> <b>beg your pardon?</b> I am sorry. How stupid of me! <b>Do come</b> over by the fire. (as they accept) Shall I have Nalden fix you a cup of tea?</p>	Registro formal en ambas versiones



11. <i>The Black Adder</i> TV	Persi, od pomo i si mi koliko i rupa u glavi,  neda a koja ti je sigurno poznata, jer mozga nemaš.  [Percy, me sirves de tanta ayuda como un agujero en la cabeza  una desgracia que seguramente conoces, ya que de cerebro careces.]	EDMUND Percy, you are as much use to me as a hole in the head, an <u>affliction you must be familiar with, never having had a brain.</u>	Estilo formal, y tono irónico se mantienen.
12. 10.5 TV	,  .  [A causa de los dos terremotos devastadores, el norte de Washington y California  han sido declarados como zonas catastróficas federales.]	News anchor #4 In the wake of these two devastating events, Northern Washington and Northern California have been declared federal disaster areas.	Estilo periodístico en ambas versiones
13. 10.5 TV	!  [La actividad sísmica en el norte de California.]	tech #1 We've got seismic activity in Northern California.	Uso de los términos específicos en ambas versiones
14. 10,5	. -  [Está hasta arriba. No esperaban esto. -Entonces tenemos que <b>socorrerles</b> .]	Secretary of the interior He's <sup>168</sup> a bit overwhelmed, sir. They weren't prepared for this sort of scenario. PRESIDENT (rising) Then let's <b>give him a hand.</b>	Aunque se emplea un verbo para traducir el modismo, que es una expresión familiar, el estilo del original se mantiene.
15. <i>The Shawshank Redemption</i>	Zna li neko njegovo ime? Šta to tebe brine, ribo?  [¿Alguien sabe su nombre? ¿A ti qué te importa, pez?]	ANDY <u>I was just wondering</u> anyone knew his name HEYWOOD What <i>the fuck</i> do you care new fish?	Elisión de marcadores altera el registro de la V.O.
16. <i>The Poseidon Adventure</i> TV	_____. - ?  [Eso asusta a los espectadores porque saben que el vampiro está cerca. -¿El vampiro?]	DYLAN CLARKE <u>...it creeps people out,</u> 'cause they know the vampire must be around somewhere.	El valor expresivo de la expresión original y del verbo en serbio no coinciden.

<sup>168</sup> Se refiere al gobernador.

17. <i>The Shawshank Redemption</i>  DVD	– , .  Buen intento. Sigue siendo un rollo. Sí, es un rollo.	<b>AMANDA</b> Yeah, nice try, dad. This still sucks. <b>CLARK</b> (laughs) Yeah. It still sucks.	Registro colloquial en ambas versiones
18. <i>Goya's Ghosts</i>  DVD	<b>Mogu li</b> da ostanem i da vas malo gledam dok radite?  [ <b>Podría</b> quedarme y verle trabajar un poco?]	<b>THE QUEEN</b> <b>May I</b> stay and watch you work for a while?	El mismo registro formal en ambas versiones.
17. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	Ne bih da budem grub... [...no me gustaría ser maleducado]	<b>HARRY</b> Not to be rude or anything...	El mismo estilo en ambas versiones
20. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	– Ko si ti? – Dobi, <b>gospodine</b> . Ku ni vilenjak. [ – ¿Quién eres? – Dobby, <b>señor</b> . El elfo de casa.]	<b>HARRY and DOBBY THE HOUSE ELF</b> –Who are you? –Dobby, <b>sir</b> . Dobby the house-elf.	El mismo registro formal en ambas versiones.

Las traducciones de la serie *the Black Adder*, que hace una parodia del registro formal, están adornadas con expresiones pomposas propias de las cortes de la Edad Media, de modo similar a la V.O. Veamos un ejemplo del tono poético que el príncipe Edmund Blackadder utiliza para regañar a su compañero Percy:

Ejemplo 86	
Modalidad: <i>Subtitulación (TV)</i> Título: <i>The Black Adder</i>	Género: <i>Serie de televisión</i> TCR: 00:10:01
(V.O.) EDMUND BLACKADDER Percy, you are as much use to me as a hole in the head, an affliction you must be familiar with, never having had a brain. (V.S.S.)	Persi, od pomo i si mi koliko i rupa u glavi,  neda a koja ti je sigurno poznata, jer mozga nemaš.
(traducción al español)	Percy, me sirves de tanta ayuda como un agujero en la cabeza  una desgracia que seguramente conoces, ya que de cerebro careces.

Problema: *Registros Formales*  
 Código: *Lingüístico*

Por otro lado, en el film *Love Among the Ruins*, protagonizada por Katharine Hepburn y Laurence Olivier, se consigue transmitir un registro elevado mediante el uso continuo del pronombre Usted (*Vi*), y un vocabulario más sofisticado que, en la gran mayoría de los casos, transmite el estilo del guion original. En el Ejemplo 87 de este film, que incluye el momento en el que Jessica Medlicott (K. Hepburn) viene a solicitar los servicios de abogado Sir Arthur Glanville (L. Olivier), podemos ver que el traductor utilizó expresiones como «oprostite» [perdonen], o «Baš sam neu tiv» [qué maleducado], para demostrar el registro formal de la conversación, aunque, al traducir «Is he hard of hearing?» («duro de oído» en el *Larousse Gran Diccionario*, 2005, aunque esta traducción pertenece a otro registro, nada eufemístico) mediante «Je li on naglup [¿Él es sordo?], por un momento se aleja de este objetivo. Una traducción más adecuada sería «Ima li problema sa sluhom? [literalmente ¿Tiene problemas con el oído?], o, una versión más contraída « uje li dobro?» [¿Él oye bien?], ya que la traducción de «hard of hearing» (Osoba ošte enog sluha [personas con discapacidad auditiva]) es muy específica y no se suele utilizar en estos contextos. El uso de un término menos formal, ha sido compensado más adelante con una frase de registro bastante formal «neu tiv sam» [soy maleducado].

#### Ejemplo 87

Modalidad: *Subtitulación (TV)*  
 Título: *Love Among the Ruins*

Género: Film  
 TCR: 00: 05: 32

(V.O.) <b>JESSICA</b>	I'm afraid I've got my skirt wet.
<b>SIR ARTHUR</b>	(absently) Yes, yes, it will all come back.
<b>JESSICA</b>	(to Druce) Is he hard of hearing?
<b>SIR ARTHUR</b>	I beg your pardon?
<b>DRUCE</b>	It's raining.
<b>SIR ARTHUR</b>	I am sorry. How stupid of me! Do come over by the fire.
	(as they accept) Shall I have Nalden fix you a cup of tea?
 (V.S.S.)	
	Bojim se da mi se suknja pokvasila. –Da, seti u se svega.

<p>Je li on nagluv?          –Molim? –Pada kiša.</p> <p>Oprostite, baš sam neuvjerljiv.          Priđite kaminu. Da naručim čaj?</p> <p>(traducción al español) Temo que mi falda está mojada.          –Sí, me acordaré de todo.</p> <p>¿Es sordo?          ¿Perdón? –Está lloviendo.</p> <p>Lo siento, qué maleducado.          Acérquense a la chimenea. ¿Pido té?</p>	
<p>Problema: <i>Registros Formales</i>          Código: <i>Lingüístico</i></p>	

El próximo ejemplo de la película *10.5*, sobre una catástrofe natural, muestra el uso del estilo periodístico en inglés y en serbio. Se mantiene el estilo científico, el registro formal, el lenguaje culto y el registro coloquial. El uso de la cursiva en este ejemplo define la colocación o procedencia del sonido, que en este caso proviene de las noticias de una cadena de televisión.

Ejemplo 88	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>10.5</i>	
<p>(V.O.) <b>NEWS ANCHOR #4</b>          In the wake of these two devastating events, Northern Washington and Northern California have been declared federal disaster areas.</p> <p>(V.S.S.) ,</p> <p>.</p> <p>(traducción al español) A causa de los dos terremotos devastadores,          el norte de Washington y California</p> <p>han sido declarados como zonas          catastróficas federales.</p>	

Problema: *Registros, técnicas*  
 Código: *Lingüístico*

En el caso de la traducción de los términos referentes a los campos de especialidad se aplican los términos equivalentes que pertenecen al mismo registro. Por otro lado, la elisión de los marcadores de discurso propia del subtitulado puede llevar a cierta pérdida pragmática. En el film *The Shawshank Redemption*, el estilo de habla del protagonista Andy difiere del resto de los prisioneros, lo que a menudo queda oculto después del proceso de síntesis informativa. Como se podrá ver en el siguiente ejemplo, la oración «I was just wondering if anyone knew his name», que pronuncia durante la comida con otros presos, expresando su interés por uno de los prisioneros que acaba de fallecer, desentona con todo lo que le rodea. Sin embargo, la traducción proporcionada en los subtítulos – «Zna li neko njegovo ime? [Alguien sabe su nombre]» difumina el estilo formal de la pregunta al elidir la primera parte de la frase.

Ejemplo 89	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Shawshank Redemption</i>	TCR: 00: 22: 04
<p>Escena después de que el grupo de prisioneros se entera de la muerte de uno de los recién llegados (new fish).</p> <p>(V.O.) <b>ANDY</b></p> <p><u>I was just wondering</u> if anyone knew his name.</p> <p><b>HEYWOOD</b></p> <p>What <i>the fuck</i> do you care new fish?</p> <p>(V.S.S.) Zna li neko njegovo ime?</p> <p>Šta to tebe brine, ribo?</p> <p>(traducción al español) ¿Alguien sabe su nombre?</p> <p>¿A ti qué te importa, pez?</p> <p>(en serbio también con el significado: gallina/rajado)</p>	
<p>Problema: <i>Registros</i>          Código: <i>Lingüístico</i></p>	

En ocasiones, las expresiones más coloquiales en serbio pueden resultar demasiado largas para encajar en un subtítulo. En la Tabla 13, observamos ejemplos como el que sigue, número 90, en el que se emplean verbos que pertenecen al lenguaje estándar, de uso frecuente, para traducir coloquialismos.

El verbo inglés «to creep out», que figura en el siguiente ejemplo, es una expresión coloquial cuya traducción en la lengua serbia no mantiene el registro coloquial: el verbo «plašiti» [asustar], aunque correcto semánticamente, no aporta la misma intensidad expresiva. En el diccionario en línea *Merriam Webster*<sup>169</sup> este verbo con partícula se define de siguiente manera: «creep (someone) out or creep out (someone) *US, informal*: to cause (someone) to have an uncomfortable feeling of nervousness or fear; to give (someone) the creeps».

Se podrían usar otros verbos parecidos como «prestraviti» [aterrorizar] o «isterati iz pameti» [ponérsele a alguien los pelos de punta] con más fuerza expresiva, aunque la segunda puede resultar más larga de lo deseado.

Ejemplo 90	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>The Poseidon Adventure</i>	TCR: <i>1:21:12</i>
<p>(V.O.) <b>DYLAN CLARKE</b>          ...it creeps people out, 'cause they know the vampire must be around somewhere.</p> <p>(V.S.S.)          . - ?</p> <p>(traducción al español) Eso asusta a los espectadores porque saben que el vampiro está cerca. -¿El vampiro?</p>	
Problema: <i>Registros Coloquiales</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

El próximo ejemplo demuestra una traducción fiel del argot inglés, la expresión «it sucks». El *Larousse Gran Diccionario* (2005), ofrece las siguientes traducciones de las frases con «it sucks», que se describe como una expresión muy familiar del inglés

<sup>169</sup><<http://www.learnersdictionary.com/definition/creep>> [Consulta: 02.05.2015]

americano: «that movie/idea sucks!», «¡esa película/idea es una mierda!»; «I've got to work all weekend - that sucks!», «tengo que trabajar todo el fin de semana - ¡vaya mierda!». En la traducción al serbio, se ha empleado la expresión coloquial «trulo je». En la película *10.5*, al sobrevivir a una situación peligrosa provocada por el terremoto, el padre de Amanda intenta animar a su hija:

Ejemplo 91	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>10.5</i>	
<p>(V.O.) <b>AMANDA</b> Yeah, nice try, dad. This still sucks. <b>CLARK</b> (laughs) Yeah. It still sucks.</p> <p>(V.S.S.) — , .</p> <p>(traducción al español) Buen intento. Sigue siendo un rollo. Sí, es un rollo.</p>	
Problema: <i>Registros coloquiales</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

Los límites impuestos por el medio audiovisual pueden afectar el trasvase de los diálogos cuando se intenta reproducir el mismo registro. Los marcadores del discurso, las expresiones de apertura, las muletillas, etc., dotan al texto de cierto valor expresivo que suele desaparecer en la subtitulación. Las omisiones de los términos coloquiales son más habituales en las traducciones de otras cadenas de televisión y en algunos DVDs, que en las de la RTS y B92, lo que confirma lo expuesto en las entrevistas (véase 5.8.).

En el film *The Shawshank Redemption*, al igual que en el film *Reservoir Dogs*, también en DVD, y de la distribuidora Millennium, aunque hay elisiones, el argot y el vocabulario grosero y malsonante (véase Tabla 12) se traducen con el mismo registro de modo que los espectadores pueden entender qué estilo de habla utilizan los personajes.

La polémica palabra *cool* (*genial, guay* según el *Larousse Gran Diccionario*, 2005), que en cadena B92, a veces, se translitera al serbio como «kul» (véase 5.4.), se ha traducido de diferentes modos en los films analizados en este trabajo. En la película *The*

*Good Night*, por ejemplo, se utilizó el vocablo «fora», una palabra coloquial que significa: «dosetka, štos, poseban efekat koji ostavlja utisak [una ocurrencia, broma/chiste, un efecto especial de algo que impresiona]» (Otašević, 2012: 987), que no encaja muy bien en el contexto. Por otro lado, en la película *The Poseidon Adventure*, traducida para TV, la palabra «cool» (01: 39: 21) con el significado «tiene buen aspecto, parece estupendo», ha sido traducida por la palabra «super» [estupendo], también un calco, pero ya enraizado y muy común en el idioma serbio. Esta última traducción resulta mucho más conseguida, ya que el equivalente funcional de dicha palabra en serbio puede ser «super» [genial], o «odli no» [estupendo] (Benson, 1997).

### 6.3.13. La traducción de las rimas

Las canciones del corpus se traducen según su importancia en el film, y dependiendo de quién las canta. A continuación, analizaremos los casos del uso de la rima en el presente corpus. Teniendo en cuenta que este recurso no es frecuente en las películas objeto de este análisis, en este apartado no presentaremos un análisis cuantitativo de los ejemplos de todo el corpus, sino que analizaremos los ejemplos más representativos de las canciones que contienen rimas.

La canción de rap que se oye en el film y que figura en la lista de diálogos original de la película *10.5* (página 11) (TV) no aparece en la traducción puesto que carece de importancia para la trama. Sin embargo, al principio del film *Deceived* (TV, B92), el contenido amoroso de la canción que cantan Adrienne (Goldie Hawn) y Jack (John Heard) se traduce y enfatiza mediante la cursiva. Probablemente se tradujo por el hecho de que la cantan los protagonistas, y quizás por su contenido. Más adelante en el guion observamos que dicha canción es su tema favorito así que la cantan juntos al iniciar su relación tormentosa. En la traducción se transmite el significado de la canción, pero sin rima (véase las palabras en negrita en el siguiente ejemplo).



Ejemplo 92	
Modalidad: <i>Subtitulación</i> Título: <i>Deceived</i>	Género: <i>Film</i> TCR: 00:10:07
<p>(V.O.) <b>JACK</b> to <b>ADRIENNE</b> (singing) Earth angel, earth angel.  <b>ADRIENNE</b> (singing, overlapping) (giggles) Earth angel  <b>JACK</b> (singing) Say you'll be <b>mine</b>,  <b>ADRIENNE</b> (singing) Darling, dear  <b>ADRIENNE</b> and <b>JACK</b> (singing) Love you all the <b>time</b>. I'm just a fool. A fool in love with you.</p> <p>(V.S.S.) <i>An ele na zemlji  reci da eš biti moja...</i></p> <p><i>Najdraža moja...  Vole u te zauvek...</i></p> <p><i>Ja sam obi na luda,  luda što te voli.</i></p> <p>(traducción al español) Ángel en la tierra  di que serás mía...</p> <p>Querida mía...  Te querré para siempre...</p> <p>Soy un pobre tonto  tonto que te quiere.</p>	
Problema: <i>Traducción de las canciones</i> Código: <i>Musical</i>	

Asimismo, en la traducción de *Love Among the Ruins* (TV, B92) se nota la preocupación por conseguir que el texto rime, o por utilizar versos, si este recurso aparece en la V.O. En el film, sir Arthur a menudo acude a la poesía y rimas para expresarse, lo que se recoge en la traducción. En estos casos, los versos se escriben entre comillas, al igual que el nombre de las obras que se citan.

Ejemplo 93	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: Love Among the Ruins	TCR: 00:06:49
<p>(V.O.) <b>SIR ARTHUR</b>  ‘Old as I am for ladies’ love unfit, the power of beauty I remember yet.’</p> <p>(V.S.S.) “Mada sam star i nisam  prilika za ljubav žene,    još pamtim lepote mo .”</p> <p>(traducción al español) “Aunque mayor y no  apto para el amor de una mujer,    aun recuerdo de la belleza el poder.”</p>	
Problema: <i>Traducción de las rimas</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

#### 6.3.14. La traducción del humor

Nuestro análisis del humor se basará en el análisis cuantitativo de los elementos humorísticos según la nomenclatura y clasificación propuesta por Martínez Sierra (2008), y descrita en el apartado 5.10 del presente trabajo. Con este fin, hemos elegido varios chistes de diferente índole para comprobar de qué manera se ha realizado su trasvase. La Tabla 14 recoge los ejemplos seleccionados. Nuestra intención es demostrar qué elementos humorísticos se han conservado en los ejemplos de nuestro corpus con respecto a la V.O., sin pretender dar unas conclusiones generales sobre la traducción del humor en Serbia.

Dados los géneros de las películas de este corpus, y el hecho de que solamente una serie sea comedia, hemos realizado el análisis de los elementos humorísticos de la serie *The Black Adder* (B92). Se han elegido algunos ejemplos representativos de la serie, que contienen diversos elementos humorísticos, y se ha comprobado si los mismos han sido transferidos en la versión subtitulada al serbio. El humor de la serie *The Black Adder*, creada en los años ochenta del siglo pasado, se basa en una paródica representación de la corte de Inglaterra y sus relaciones con el resto de Europa o países cercanos en el siglo XV. Además, aborda varios temas que se consideraban tabú como

las relaciones prematrimoniales, estereotipos de homosexualidad, el matrimonio concertado de esa época (incluso entre los niños), el machismo, etc.

Tabla 14: *Traducción del humor*

Chiste V.O.	Traducción al serbio	Tipo de elementos humorísticos en la V.O.	Tipo de elementos humorísticos de la V. serbia
1. EDMUND BLACKADDER: Percy, you are as much use to me as a hole in the head, an affliction you must be familiar with, never having had a brain. (00:10:09)	Persi, od poma i si mi koliko i rupa u glavi,  neda a koja ti je sigurno poznata, jer mozga nemaš.  [Percy, me sirves de ayuda tanto como un agujero en la cabeza, una desgracia que seguramente conoces,  ya que del cerebro careces.]	Elementos lingüísticos (comparación, rima)	Elementos lingüísticos (comparación, rima)
2. PRINCE HARRY: 'It is with exstrawberry pleasure that we welcome you. May you be the apple of your husband's eye, and may he in turn cherrys you.' Cherish, you see.  (Este es el discurso que ha preparado para la boda de Edmund, su hermano) (00:19:13)	"Dobro nam došla na ovu <u>jazgodu</u> .  Voli i <u>štuj</u> svog muža mnogo / <i>godinja</i> , on e tebe još <u>višnje</u> ."  "Još više".  [Bienvenida a esta <u>fresiboda</u> .  Que quieras y <u>resperas</u> a tu marido muchos <i>añelones</i> , y él hará lo <u>ceresísimo</u> más.  "Aun más".]	Elementos lingüísticos. El humor se basa en el juego de palabras relacionado con frutas.	Elementos lingüísticos. El humor se basa en el juego de palabras relacionado con frutas en la mayoría de los casos (subrayado). En un caso se trata de un simple juego de sufijo que recuerda a nombre de frutas (cursiva), y en uno se acude a un juego basado en la pronunciación errónea de la palabra poštuj [respeta] y el «š» de <i>šljiva</i> [ciruela] (negrita).
3. KING RICHARD IV: Chiswick, take this to the Queen of Naples. (lleva una urna) CHISWICK: - What is it? THE KING: - The King of Naples. (00:18:27)	izice, odnesi ovo napuljskoj kraljici.  Šta je to gospodaru? -Napuljski kralj.  [Chiswick, llévale esto a la Reina de Napoles.	Elementos visuales	Elementos visuales

	¿Qué es eso mi Señor? -El Rey de Napoles.]		
<p>4. MESSENGER: Lord Wessex is dead. KING RICHARD IV: Ah. This news is not good. M: - Pardon, My Lord. THE KING: I like it not. Bring me other news. M: Pardon, My Lord. THE KING: I like not this news. Bring me some other news. M: Yes, My Lord. My Lord, news. Lord Wessex is not dead. THE KING: Ah! Good news. Let there be joy and celebration. M: - My Lord. Yes.</p> <p>(The Black Adder, 00:12:39) Intertextualidad con la obra de Shakespeare <i>Richard III</i>. El personaje inventado de Richard IV es una versión paródica de Richard III<sup>170</sup> quien dijo: "There, take thou that till thou bring better news." (Acto 4, escena 4)</p>	<p>Gospodaru, novosti. -Kakve? -Umro je lord Veseks.</p> <p>Ova vest nije tako dobra. -Oprostite, gospodaru?</p> <p>Ne dopada mi se. Donesi mi neku drugu vest. -Oprostite?</p> <p>Ova vest mi se ne dopada, donesi mi neku drugu!</p> <p>Razumem, gospodaru!</p> <p>Gospodaru, novosti! -Kakve? -Lord Veseks nije umro.</p> <p>A, dobre vesti! Neka bude radosti i slavlja,</p> <p>neka veselje vlada! -Razumem, gospodaru.</p> <p>[Las noticias, mi señor. -¿Qué noticias? Lord Wessex ha muerto.</p> <p>Esta noticia no es tan buena. ¿Perdón, señor?</p> <p>No me gusta. Tráeme alguna otra noticia. -¿Perdón?</p> <p>Esta noticia no me gusta. ¡Tráeme otra!</p> <p>Entiendo, señor!</p> <p>Señor, ¡noticias! -¿Qué noticias? -Lord Wessex no ha muerto.</p> <p>¡Oh, buenas noticias! Vamos a celebrarlo con alegría,</p> <p>¡Qué empiece la fiesta! -Sí, señor.]</p>	<p>Elementos sobre la comunidad e instituciones (referencia a la obra de Shakespeare) y elementos no marcados (chiste binacional)</p>	<p>Se conserva el efecto humorístico producido por la reacción de un Rey absolutista que rechaza oír las noticias que no le gustan (elemento no marcado; chiste binacional), pero la referencia a Shakespeare y su obra habrá sido reconocida por un número reducido de expectadores.</p>
<p>5. EDMUND (en la habitación con sus dos fieles amigos la noche antes de su boda indeseada. Lleva cuernos</p>	<p>Nisam ni sanjao da e mi moma ko ve e biti ovako.</p> <p>Najdeprimiraju a no u mom životu.</p>	<p>Elemento visual interacciona con el elemento lingüístico. El principe lleva</p>	<p>El chiste se basa en el elemento visual, la ridícula apariencia de los tres, pero no se</p>

<sup>170</sup> <[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Queen\\_of\\_Spain's\\_Beard](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Queen_of_Spain's_Beard)> [Última consulta: 27/02/2014]

en la cabeza): I'd never have believed my <b>stag party</b> would be like this. The most depressing night of my life. (00:26:29)	[No podía ni imaginar que mi despedida será así.  La noche más deprimente de mi vida.]	cuernos, puesto que la fiesta de despedida en inglés se dice <i>stag</i> [ciervo] <i>night</i> .	realiza la conexión entre el canal visual y código lingüístico, de modo que el chiste pierde algo de su carga humorística.
6. Cuando la infanta española llega al corte de Inglaterra, y Edmund el Duque de Edimburgo va a conocerla, un hombre con su voz masculina y con el acento aparentemente extranjero se le dirige hablándole de manera cariñosa y diciéndole que él es la infanta. Edmund le dice: «No one told me you have a beard» cuando la princesa sale en frente de su intérprete que traducía sus palabras. (00:11:15)	- Niko mi ne re e da imaš bradu. [Nadie me dijo que llevabas barba.]	Elemento paralingüístico (la voz masculina y el acento), elementos lingüísticos y visuales (la barba, los gestos de Blackadder) crean una situación humorística.	Elemento paralingüístico (la voz masculina), elementos lingüísticos y visuales crean una situación humorística.
7. En los créditos: 'Additional dialogue by William Shakespeare.'	Sin traducir	Elemento gráfico	El elemento humorístico puede ser percibido solamente por los espectadores que entienden inglés.
8. MESSENGER: I bring the gravest of news. KING RICHARD IV: What? Have our armies on the Rhine been slaughtered, had their heads cut off and cheese poured down their nostrils - in the traditional Swiss manner? MESSENGER: No, My Lord.	Donosim užasnu vest. -Kakvu?  Naš vojska na Rajni je poklana, glave im odrubljene,  a u nozdrve im sipan topljeni sir,  na tradicionalni švajcarski na in? -Ne, gospodaru.  [Traigo una horrible noticia. -¿Cuál?  Nuestro ejército en el Rin está decapitado y con los cuellos cortados,  y les vertieron queso, en sus fosas nasales  al modo tradicional suizo? -No, señor.]	Elementos de sentido de humor de la comunidad, por lo menos la que sigue la serie en su V.O., siendo este tipo de chistes muy corriente en toda esta serie en particular.	Elementos de sentido de humor de la comunidad de la V.O., que también puede ser de agrado a los seguidores de la serie en el idioma meta, dados los amplios conocimientos de la cultura origen en cuestión.

En el 70% de los elementos humorísticos de la tabla, se ha realizado el trasvase de todos los elementos humorísticos, con la pérdida de uno de ellos en los ejemplos 4, 5 y 7 de la presente tabla. En el último caso, en vez de calificar los elementos humorísticos de la V.O. como no marcados, nos parecía más exacto referirnos a ellos como elementos de sentido de humor de la comunidad (véase 5.10), porque se trata de chistes que se refieren a un acto de violencia extremo explicado de una manera paródica, extravagante y pintoresca, y muy corrientes en toda esta serie en particular. Los resultados muestran, una vez más, que el humor es traducible, incluso en la subtitulación.

#### 6.3.15. *La interacción del código lingüístico y el código iconográfico*

La información ofrecida por la imagen, o la información de carácter no verbal es de suma importancia en esta modalidad de traducción. Esto lo demuestran muchos de los ejemplos que hemos presentado con anterioridad en el capítulo 6 (por ejemplo el número 5 y 6 de la Tabla 14, o el 5 de la Tabla 10). Los textos analizados presentan una clara tendencia a respetar la imagen y concordar con la información icónica que se muestra en pantalla. Presentaremos algunos de los ejemplos de las situaciones más problemáticas de este tipo que hemos observado en los textos y en sus respectivas traducciones.

En el apartado anterior (6.3.14.) ya pudimos ver cómo los elementos visuales interactúan con el código lingüístico en la producción de humor. Vimos el chiste en el que el protagonista, el príncipe Edmund, lleva cuernos cuando pasa con sus compañeros una triste y nada divertida despedida de solteros que en inglés se llama «stag night». El chiste no resultó igual de gracioso en la versión serbia, ya que la traducción de este término al serbio «moma ko ve e» [despedida de solteros] no se relaciona con los cuernos que lleva el novio (Tabla 14, Chiste 5).

En el siguiente ejemplo de *Stuart Little*, el gato le dice a Stuart que no le interesa el hecho de que Syuart esté atrapado en la lavadora, y alejándose del lugar le dice «talk to the butt», lo que se se traduce mediante la frase «reci to mojoj zadnjici» [díselo a mi trasero] que coincide con la imagen. El guion ofrece el significado de la frase en inglés, que es una variante del modismo «talk to the hand». En este caso, pues, la imagen ha

prevalecido sobre una traducción idiomática en serbio, y ha obligado a usar un calco:

Ejemplo 94	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Stuart Little</i>	TCR: <i>00:11:40</i>
<p>(V.O.) <b>STUART</b>  Snowbell! Thank goodness you're here! I'm locked in the washer! Can you help me? Can you, can you turn this thing off?  <b>SNOWBELL</b>  Why would I turn it off? It's my favourite show.  <b>STUART</b>  That's funny. That's funny, Snowbell. You can't leave me.  <b>SNOWBELL</b>  <u>Talk to the butt.</u>  (Talk to the butt : Vulgar for 'Tell that to my buttocks as you watch me leave' - Note humorous variation on 'Talk to the hand' - 'a colloquial nonsensical phrase of dismissal used to indicate that the speaker is unwilling to listen further to what the other speaker has to say.)</p> <p>(V.S.S.) Pahuljo! Dobro je da si došao.  Zamisli, u mašini sam.</p> <p>Možeš li da mi pomogneš  i isklju iš ovu stvar?</p> <p>Zašto bih to uradio?  Ovo je moja omiljena predstava.</p> <p>Baš si duhovit, Pahuljo!  Ne možeš da me ostaviš!</p> <p>Reci to mojoj zadnjici.</p> <p>(traducción al español) ¡Copo de Nieve, qué bien que estés aquí!  Imagínate, estoy en la lavadora.</p> <p>¿Puedes ayudarme  y apagar esta cosa?</p> <p>¿Por qué hacer eso?  Este es mi espectáculo favorito.</p> <p>¡Qué gracioso eres Copo de Nieve!  ¡No puedes dejarme!</p> <p>Díselo a mi trasero.</p>	
Problema: <i>Traducción de los elementos humorísticos y modismos.</i> Código: <i>Iconicográfico y lingüístico</i>	

En el film *Stuart Little* (B92), el niño George le muestra a su nuevo hermano, el pequeño ratón Stuart, el barco en el que estaba trabajando con su padre, y cuyo nombre se compone de unas siglas, «WASP», que se ven en pantalla. Dado que dichas siglas también tienen el significado de «avispa», el traductor ha decidido traducirlas a costa de la discordancia de esta traducción con el código gráfico.

Ejemplo 95	
Modalidad: <i>Subtitulación</i>	Género: <i>Film</i>
Título: <i>Stuart Little</i>	TCR: 00:27:48
<p>(V.O.)      <b>George to Stuart:</b> That's the <u>Wasp</u>  (Wasp : name of the sailboat -to appear in ITALICS)</p> <p>(V.S.S.)      To je "Osa".</p> <p>(traducción al español) Eso es "Avispa".</p>	
Problema: La interacción del código lingüístico e iconográfico Código: <i>Código gráfico</i>	

Este ejemplo, sin embargo, es la excepción de la tónica general advertida en el análisis. Como queda demostrado en los apartados anteriores, en términos generales, las traducciones serbias transmiten el sentido, el estilo y el propósito de los textos originales.

#### 6.4. Análisis del doblaje

El análisis de las traducciones de las películas animadas realizadas para la televisión B92, para la distribuidora Tuck Video y para el doblaje en el estudio Loudworks, nos permitirá describir de forma preliminar las convenciones de esta modalidad apuntadas en el Anexo I por parte del traductor Predrag Kovačević<sup>171</sup>, la traductora Zora Kovačević, el director de estudio Loudworks Predrag Kovačević y la actriz Maša Đaković, que trabaja para el mismo estudio. Nuestra intención es analizar las listas de diálogos traducidas y

<sup>171</sup> Hasta este punto, hemos anotado los nombres y apellidos de los profesionales para darles más visibilidad. A continuación nos referiremos a ellos mediante su apellido para evitar demasiadas repeticiones.



originales para presentar los rasgos de la traducción y ajuste propios de esta modalidad. En el caso del dibujo animado *Digimon Adventure*, considerando que la versión original está en japonés, el inglés aparece como lengua intermedia.

#### 6.4.1. Formato

Las listas de diálogos traducidas que hemos analizado se alejan en gran medida de los estándares que suelen respetar los traductores en los países con una gran tradición dobladora. Los textos traducidos no están segmentados en *takes* y pocas veces llevan códigos de tiempo o símbolos que, dentro del campo del doblaje, suelen usarse para marcar las intervenciones de los personajes (ON, OFF...). Sí se verbalizan los significados de los gestos paralingüísticos entre paréntesis, para ayudar al actor. Los símbolos se han localizado solamente en el caso de la serie *Lilo & Stitch* y *Disney's Hercules*<sup>172</sup>, junto con la numeración de las intervenciones en el último de los casos, porque han sido copiados de la versión original, al igual que los nombres de personajes que encabezan sus intervenciones. Los mismos nombres están traducidos o transliterados cuando se mencionan en los diálogos.

La forma de los textos analizados es bastante sencilla, puesto que la adaptación de las intervenciones que hace el traductor abarca solamente los aspectos de la *isocronía* y la marcación paralingüística de gestos y reacciones de los personajes. Dado que las intervenciones no están localizadas, es necesario que el actor localice por sí solo, o con ayuda del técnico, sus intervenciones en el capítulo o el film de dibujos animados antes de proceder con la grabación, tarea que en los países de tradición dobladora se realiza con anterioridad por parte del ajustador o traductor.

Las traducciones en su mayoría comparten el mismo formato, es decir, las intervenciones y los nombres de los personajes se separan en dos columnas con márgenes visibles o no. Los personajes están escritos en la parte izquierda de la página. En el caso del *Horton Hears a Who*<sup>173</sup>, *Digimon Adventure* y *Ice Age*, los nombres de los personajes se posicionan a dos centímetros y sus intervenciones a cinco centímetros

<sup>172</sup> A continuación nos referiremos a esta serie de dibujos con el título *Hercules*.

<sup>173</sup> A continuación nos referiremos a este largometraje de dibujos animados mediante el título *Horton*.

del margen del documento Word. Se escriben en mayúscula y se separan de sus respectivas intervenciones mediante dos puntos. El traductor usa la fuente Tahoma de 14 puntos (en el cuadro siguiente se empleará la fuente 10 para ahorrar espacio), que es fácil de leer.

H O R T O N	
HORTON:	(udahne vazduh) (uzdah zadovoljstva)... Oooh. Brrr! Hladna je.
NARATOR:	Petnaestog maja u džungli zvanog Nul, bila je vrućina, kao da je jul. Dok se vodom pljuskao, stvaraju i huk, Hortona je prenuo jedva čujni zvuk.
HORTON:	(upada) (grglja)

Cuadro 27. Aspecto de un guion de doblaje

En el caso de los nombres propios se aplica la transliteración, salvo cuando tienen algún significado («Listobub» [Hojabicho] (*leaf bug*) en el dibujo animado *Horton*) (véase el apartado 6.4.7). Los paréntesis se usan para apuntar la información de tipo paralingüístico o cinésico, como en el Ejemplo 96, y para registrar la aparición repentina de uno de los personajes en la escena. En este último caso se utiliza cursiva para anotar la indicación entre paréntesis: (*upada*) [entra] (véase el cuadro 27), un signo del código de movilidad. En todas las fichas se reproduce la fuente de los guiones, aunque, por razones del ahorro de espacio, se empleará un tamaño más pequeño.

Ejemplo 96	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Digimon Adventure Ep.1</i>	
(V.O.) Taichi, others TAICHI: He's tough. He's still alive. TAICHI: Damn...what shall I do...?	
(V.D.S.) DECA (bez Tai ija): (dah u) TAI I: Živ je. Baš je živ... Šta ćemo sad?	

(traducción al español)	
NIÑOS (sin Taichi):	(respiran fuerte)
TAICHI:	Está vivo. Él es fuerte. ¿Qué hacemos ahora?
Problema: <i>Formato, Transliteración</i>	
Código: <i>Lingüístico</i>	

En la traducción de la película *Ice Age 2* (Ejemplo 97), los nombres de unos cuantos personajes que indican su pertenencia a una especie de animales se mantienen sin traducir ni transliterar. Se trata de los nombres de unos animales prehistóricos cuya definición no figura en la lista de diálogos original.

Ejemplo 97	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Ice Age 2</i>	
(V.O.) DIATRYMA KID (groans)	
(V.D.S.) DE AK DIATRYMA: Uh!	
(traducción al español) NIÑO DIATRYMA: ¡Ay!	
Problema: <i>Formato, Transliteración</i>	
Código: <i>Lingüístico</i>	

En el resto de las traducciones, se transliteran todos los nombres, como por ejemplo un grupo de monos llamados *The Wickershams*, «Vikeršami» en serbio, del film *Horton*. Por tanto, excepto en el caso mencionado en el Ejemplo 97, la norma de traducción de los nombres propios se realiza transliterando dichos nombres en los guiones de doblaje.

La interacción entre dos personajes está marcada por una barra que se pone entre sus intervenciones en la misma línea del texto como en el Ejemplo 98. Podemos considerar, por tanto, que la barra inclinada es un símbolo de la traducción para el doblaje en Serbia que indica la separación entre dos intervenciones de diferentes personajes:

Ejemplo 98	
Modalidad: <i>Doblaje</i> Título: <i>Ice Age 2</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
(V.O.) BEAVER GIRL: Mine! <i>(she grabs the stick back - they begin fighting over it, hitting Sid in the head each time the stick changes hands)</i> SID: Ow! Ooh!  (V.D.S.) DEVOJČICA DABAR: Moj! / SID: Jao!  (traducción al español) LA NIÑA CASTOR: Mío / SID: Ay!	
Problema: <i>Formato</i>	

El traductor de *Digimon Adventure*, P. Kovačević, usa a veces la nota al pie de página para aclarar la intencionalidad de sus opciones de traducción. Estas notas están dirigidas tanto a los actores como a los directores de doblaje o a los técnicos. El siguiente cuadro demuestra el uso de la nota a pie de página (1) que aclara que cuando el traductor usa palabra DECA [NIÑOS]: «...se refiere siempre a los siete niños» que protagonizan el dibujo.

KOŠIRO:	Ništa. Mislio sam da će proraditi kada stane sneg.
DECA <sup>1</sup> (bez Koš):	Uau!
TAIČI:	Koširo, dođi da vidiš!
MIMI:	Divno! Romantično!
<sup>1</sup> DECA se uvek odnosi na svo sedmoro klinaca.	

Cuadro 28. *Notas en las listas de diálogos de los dibujos animados*

La nota del siguiente cuadro significa: «He puesto a propósito «los monstruos» por el nombre de la serie». El traductor la ha anotado para justificar su traducción y evitar cambios en el guion.

DIGIMONI: Mi smo digitalni monstrumi!<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Namerno sam ostavio "monstrumi" zbog naziva serije.

Cuadro 29. *Notas en las listas de diálogos de dibujos animados*

También marca los principios de los episodios y el fin de los capítulos que traduce según la información que figura en la lista de diálogos original o en la película misma. El cuadro muestra el fin de un episodio señalado con palabras: «kraj 1. dela» [el fin de la 1ª parte].

TAIČI: Digitalni monstrumi?!

DIGIMONI: (smeju se)

--- (kraj 1. dela) ---

Cuadro 30. *Comentarios del traductor*

En la lista de diálogos de *Ice Age 2*, al principio de la página, entre paréntesis, aparece la escena en cuestión (Scena sa Skretom [Escena con Skret]) y después sigue la traducción<sup>174</sup>, y en el caso de *Horton* se anota el nombre de la parte del film que se está traduciendo (*rolna IAB*) [rollo 1 AB].

(SCENA SA SKRETOM)

DE AK LOPATOUSTI: Jeeeeeee!... Jeeeeeee!

**CH: LEDENO DOBA 2: OTOPLJAVANJE**

PRISUT. ŽIVOTINJE: (vi u i smeju se)

Cuadro 31. *Comentarios de traductor*

<sup>174</sup> Véase la lista de diálogos para el doblaje en serbio del dibujo animado *Ice Age 2 / Ledeno doba 2* (pág. 1) en el *Anexo II* de este mismo trabajo.

En las listas de diálogos traducidas de *Hercules* y *Lilo & Stitch*, los nombres de los personajes figuran tal y como están en la versión original. En realidad, la lista de diálogos sigue el formato original. Se reproducen tanto los nombres como los símbolos que figuran en la versión original entre paréntesis; los párrafos y los pies de páginas concuerdan con la versión original y las intervenciones de *Hercules* están numeradas. El siguiente cuadro muestra el formato original y el formato de la traducción al serbio de la serie *Lilo y Stitch*. El guion en serbio empieza con el nombre de la traductora.

prevod: Ana Stanojevi	
LILO&STITCH eps011	
ZELENKO	
LILO (VO) Dragi	LILO (VO)
Henri...	Dear Henry...
LILO	
...Dobila sam tvoje poslednje pismo i mnogo se obradovala.	INT. STITCH DOME – DAY CLOSE ON: Lilo, writing a letter.
	LILO
	...I received your last communiqué with great joy.
	Lilo PLACES THE LETTER into an envelope.

Cuadro 32. Aspecto del guion traducido con respecto al guion original

La fuente que usa la traductora Ana Stanojevi en los dos dibujos mencionados con anterioridad es Times New Roman de doce puntos. Para los nombres de los personajes se usa la sangría de un centímetro y para sus intervenciones la de siete centímetros y medio (*Hercules*), o se emplea una presentación horizontal de modo que los nombres de los personajes, en mayúscula, se sitúan a la derecha del texto posicionado en medio de la página (*Lilo & Stitch*) (Cuadro 32). El próximo ejemplo ilustra el aspecto del guion del dibujo *Hercules*. Vemos que el símbolo *Voice Off* (VO) se copia de la versión en inglés, y puede servir de ayuda a los actores que están familiarizados con dicha

marcación en los guiones en inglés.

Ejemplo 99	
Modalidad: <i>Doblaje</i> Título: <i>Disney's Hercules</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
(V.O.) 19. NARRATOR (VO)	The Underworld. The pit of doom. The maelstrom of anguish. The sewer of suffering. (“maelstrom” : whirlpool)
(V.D.S.) 1. NARRATOR (VO)	Podzemni svet. Dno života. Vrtlog očajanja. Kanalizacija patnji.
(traducción al español) 1. NARRADOR (VO)	El Hades. El fondo de la vida. Un torbellino de desesperación. La cloaca del sufrimiento.
Problema: <i>Formato</i>	

Las traducciones analizadas no emplean una puntuación específica del doblaje sino que siguen la ortografía serbia. Las comillas se usan para las citas, los nombres de sitios, las palabras inventadas, como por ejemplo «Hustorija» [Whostoria], es decir, la historia de los habitantes minúsculos del largometraje *Horton* llamados Who, etc.; los puntos suspensivos se usan en el caso de las pausas en el habla, etc. En el ejemplo 100 del dibujo animado *Ice Age*, el oso perezoso abre un campamento para los niños, cuyo nombre se pone entre paréntesis.

Ejemplo 100	
Modalidad: <i>Doblaje</i> Título: <i>Ice Age 2</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
(V.O.) SID: Look! I opened my camp. "Campo Del Sid." It means Camp of Sid.	
(V.D.S.) SID: Ovo je moj kamp - "Kampo del Sid". Znači: "Sidov kamp".	
(traducción al español) SID: Este es mi camping - «Campo del Sid». Significa: «El camping de Sid».	

Problema: *Uso de comillas*  
 Código: *Lingüístico*

En la traducción de *Hercules*, para las citas se usan las comillas, o la cursiva, que también se emplean para señalar énfasis en un segmento oracional, como en el ejemplo siguiente:

Ejemplo 101	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Disney's Hercules</i>	
<p>(V.O.) ATHENIAN #2: “Help us, Athena!”</p> <p>(V.D.S.) ATHENIAN #2: “Pomozi nam, Atino!”</p> <p>(traducción al español) “Ayúdanos, Atenea!”</p> <hr/> <p>(V.O.) PHIL: Got me, kid. But it sounds go-get-em’, don’t it?</p> <p>(V.D.S.) PHIL: Nemam pojma. Ali zvu i kao <i>idemo da ih razbijemo</i>, zar ne?</p> <p>(traducción al español) PHIL<sup>175</sup>: No tengo ni idea. Pero suena como <i>vamos a darles una paliza</i>, ¿cierto?</p>	
<p>Problema: <i>Uso de comillas y de cursiva / Cualidades primarias de la voz</i>          Código: <i>Lingüístico / Paralingüístico</i></p>	

Las listas de diálogos originales ofrecen información complementaria que incluye las explicaciones de ciertos términos, frases hechas y palabras. Por ejemplo, en las películas de Disney (*Hercules*) y 20th Century Fox Animation (*Ice Age 2*, *Horton*) se explica la intencionalidad de las frases y los cambios producidos en el guion mediante el uso de la negrita o el subrayado (*Ice Age 2*, *Lilo & Stitch*). También se marcan los signos paralingüísticos, la información sobre el lugar, el tiempo, los movimientos, las acciones, etc. Estas listas son una fuente muy importante de ayuda para el traductor, aunque no

<sup>175</sup> En la traducción al español usaremos los nombres de los personajes de la versión inglesa para marcar sus intervenciones porque así aparecen en la traducción al serbio.



incluyen los códigos de tiempo. El nombre del traductor y de los actores se lee por parte del narrador o se incluye en una lista del cásting al final del film (como en *Horton*, véase el Anexo II).

#### 6.4.2. Signos paralingüísticos, cinésicos y de puntuación

Las listas de diálogos analizadas contienen marcas de información paralingüística que, en algunas traducciones, se manifiestan mediante signos de puntuación y, en otras, se describen entre paréntesis. Las comillas se suelen emplear para enfatizar o destacar algunas palabras, frases o términos. En la serie *Dora the Explorer*, el traductor, además de poner las palabras que hay que pronunciar con una entonación más alta entre paréntesis, también utiliza el formato de la negrita. En la traducción de *Horton*, se acude al subrayado para marcar las palabras que deben ser acentuadas o enfatizadas a la hora de pronunciarlas. La misma marcación se utiliza en la lista de diálogos original, aunque las palabras subrayadas no siempre coinciden.

Ejemplo 102	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Horton Hears a Who</i>	Página 6 (guion original) / 2 (guion serbio)
(V.O.) HORTON	All right, I know some of you leaves are bugs!
(V.D.S.) Horton:	Uh!.. Neki listovi <u>jesu</u> bube.
(traducción al español) Horton:	Ay!... Algunas hojas ( <u>sí que</u> ) <u>son</u> bichos.
Problema: <i>Uso de las comillas y del subrayado</i>	
Código: <i>Lingüístico y paralingüístico</i>	

El uso de la cursiva también se detecta en el caso de los versos y canciones. No obstante, en la lista de diálogos de *Hercules*, se usan las mayúsculas para señalar las canciones o resaltar palabras y marcar su entonación ascendente. Veamos ejemplos de estas situaciones:

Ejemplo 103	
Modalidad: <i>Doblaje</i> Título: <i>Disney's Hercules</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
(V.O.) PAIN	How many “J’s” in “cordially?” (“J’s” : nonsensical, no J’s in cordially)
(V.D.S.) PAIN	Koliko J ima u SRDA NO?
(traducción al español) PAIN	Cuántas Jotas hay en la palabra CORDIAL?
Problema: <i>Cualidades primarias de la voz</i> Código: <i>Paralingüístico y musical</i>	

Ejemplo 104	
Modalidad: <i>Doblaje</i> Título: <i>Disney's Hercules</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
(V.O.) MUSE	(SINGING) THE WORLD IS GOING CRAZY WHILE THE GODS ARE OUT TO LUNCH
(V.D.S.) MUSE	SVET JE POLUDEO A BOGOVI SU OTIŠLI NA RUČAK
(traducción al español) MUSE	EL MUNDO SE VOLVIÓ LOCO Y LOS DIOSES SE FUERON A COMER...
Problema: <i>Cualidades primarias de la voz</i> Código: <i>Paralingüístico y musical</i>	

Los símbolos que localizan a los personajes que están situados frente a la cámara o fuera de pantalla, como ya hemos dicho, se copian de la lista de diálogos original. En las traducciones hechas por P. Kovačević (*Horton*, *Ice Age 2*, *Digimon Adventure*) y las realizadas por la cadena B92 (*Dora the Explorer*), los diferenciadores y alternantes (Chaume, 2004a: 192-194) – enunciados que expresan las reacciones de los personajes como lloros, risas, soplos, gritos, suspiros, dudas, frustraciones, afirmaciones y otras sensaciones etc. – están escritos entre paréntesis. A menudo se utilizan otros signos paralingüísticos como las muletillas o interjecciones para anotar estos gestos y conseguir mayor naturalidad (he-he, uh, gulp [ja-ja, ay, glup]).

Ejemplo 105	
Modalidad: <i>Doblaje</i> Título: <i>Ice Age 2</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
(V.O.) YOUNG ANIMALS: (cheer and laugh) (V.D.S.) DECA ŽIVOTINJE: (smeju se) (traducción al español) NIÑOS ANIMALES: (ríen)	
(V.O.) KANGAROO (overlapping) Humpf! <i>(humpling : invented word meaning 'making a "humpf" sound' - a 'humph' is an interjectional sound made to indicate annoyance,, disapproval, impatience, etc.)</i> (V.D.S.) KENGURICA: (upada) Hmpf! (traducción al español) CANGURO: (entra) ¡Uff!	
Problema: <i>Diferenciadores y alternantes</i> Código: <i>Paralingüístico</i>	

Aunque los traductores obtienen la información sobre algunos gestos de los personajes y sus movimientos mediante la lista de diálogos, como se manifiesta el ejemplo anterior, el análisis de la marcación paralingüística de las listas de diálogos traducida de *Dora the Explorer*, *Ice Age 2*, *Horton* y *Digimon Adventure* confirman que el traductor, para la descripción de las reacciones de los personajes y de sus acciones, principalmente se basa en la imagen. En el ejemplo 106 se observa cómo la reacción apuntada por el traductor en la lista de diálogos traducida, no existe en el guion original.

Ejemplo 106	
Modalidad: <i>Doblaje</i> Título: <i>Digimon Adventure Ep.1</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
(V.O.) <sup>176</sup> KOROMON: Taichi! (V.D.S.) KOROMON: Taiči!...(ispljune balone)...Aaaah! (traducción al español) KOROMON: ¡Taichi!...(escupe los globos)...¡Ay!	

<sup>176</sup> Para conocer el aspecto original de la lista de diálogos de *Digimon Adventure* véase Anexo II.

Problema: *Información cinésica y paralingüística*  
 Código: *Movilidad*

Un símbolo que aparece en la traducción de los dibujos animados *Digimon Adventure* y, según su propio testimonio, en otras traducciones de P. Kovačević, es *CH*. Este símbolo, que está escrito en la columna con los nombres de los personajes, señala los títulos, que figuran en mayúscula, o cualquier otro tipo de información que aparece en pantalla en la versión original y que deba leerse por parte del actor serbio. Se trata de un tipo de calificador (Chaume, 2004a: 194-195), que define que el texto debe ser leído en tono neutral por parte de un narrador. El ejemplo 107 contiene dicho símbolo, el único que encontramos en las traducciones al serbio que no se copia de la V.O.:

Ejemplo 107	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Ice Age 2</i>	
(V.O.) "ICE AGE 2: THE MELTDOWN"	
(V.D.S.) <sup>177</sup> CH:	LEDENO DOBA 2: OTOPLJAVANJE
(traducción al español) CH:	LA EDAD DE HIELO 2: DESHIELO
Problema: <i>Calificadores</i>	
Código: <i>Paralingüístico / Gráfico</i>	

La pronunciación lenta de las palabras, letra por letra, por parte de los personajes, cuyo propósito es enfatizar la importancia de lo que dicen, se marca con guiones entre las letras de las palabras. Es otro modo de atribuirle al texto cierto tipo de entonación e intensidad en el habla. Uno de los ejemplos lo encontramos en el dibujo *Ice Age 2*, en el que Sid intenta advertir a otros de la presencia de niños:

<sup>177</sup> El tamaño de fuente en el guion traducido al serbio es de 16.

Ejemplo 108	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Ice Age 2</i>	
(V.O.) SID: Shh! Not in front of the K-I-D-Z!	
(V.D.S.) <sup>178</sup> SID: Pst! Ne pred d-e-c-o-m.	
(traducción al español) SID: ¡Chsss! Delante de los n-i-ñ-o-s no.	
Problema: <i>Calificadores</i>	
Código: <i>Paralingüístico</i>	

Las interjecciones están presentes en todas las listas de diálogos traducidas, aunque en algunos casos la cantidad de alternantes no coincide con la de la versión original. Veamos un ejemplo del mismo dibujo animado:

Ejemplo 109	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Ice Age 2</i>	
(V.O.) SID (overlapping): (groans three times) Whaaaa-... (the Beaver Girl hits Sid with the stick and sends him flying)	
SID (off)...- aaoooh!	
SID (yells, then groans)	
(V.D.S.) SID: Aaah!...Aaah!	
Problema: <i>Alternantes</i>	
Código: <i>Paralingüístico</i>	

Las cualidades primarias de la voz también se señalan mediante guiones entre las sílabas. En la serie *SpongeBob SquarePants*<sup>179</sup>, en el Ejemplo 110, el personaje principal intenta simular el sonido de la voz a través de la radio.

<sup>178</sup> El tamaño de fuente del texto traducido al serbio es de 14.

<sup>179</sup> A continuación: *Sponge Bob*.

Ejemplo 110	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>SpongeBob SquarePants Ep. 70</i>	
Sandy le enseña su nuevo invento a Bob Esponja.	
(V.O.) Sandy	It lets you talk to nuts. What use is that?
SpongeBob	SpongeBob to peanut, come in peanut.
(V.D.S.) <sup>180</sup> Sendi	Uz njegovu pomo možemo da razgovaramo sa
	lešnicima. Koja je korist od toga?
Sun er Bob	Sun er Bob zove kiki-riki, kiki-riki, javi se.
(traducción al español)	
Sandy: Con su ayuda podemos hablar con las avellanas. ¿A quién le sirve eso?	
Bob Esponja: Bob Esponja llama ca-ca-ue-te, ca-ca-ue-te responda.	
* La traducción más correcta de <i>nuts</i> ( <i>lešnici</i> [avellanas]), para referirse a los frutos secos en general y según el actual uso del idioma serbio sería <i>oraš i i / orašasti plodovi</i> [nuez, frutos secos].	
Problema: <i>Cualidades primarias de la voz</i>	
Código: <i>Lingüístico</i>	

Los puntos suspensivos se usan para marcar las repeticiones de una interjección o los silencios en el discurso. En el Ejemplo 111, se apunta una pausa en el discurso del oso perezoso Sid que anuncia la apertura de su campamento, algo que sus amigos no se toman muy en serio.

Ejemplo 118	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Ice Age 2</i>	
(V.O.) SID: Hey, Manny! Diego! My bad mammals-iammals, want to give a sloth a hand?	
Dip!	
SID: Look! I opened my camp. "Campo Del Sid." It means Camp of Sid.	
(V.D.S.) SID: Mani! Dijego! Moji dragi, verni drugari! Ko će da mi pomogne?	
Gulp!... Ovo je moj kamp - "Kampo del Sid". Znači: "Sidov kamp".	

<sup>180</sup> El tamaño de fuente del texto traducido al serbio es de 16.

(traducción al español) SID: ¡Manny! ¡Diego! ¡Mis queridos y fieles amigos! ¿Quién va a ayudarme? ¡Ah!... Este es mi camping - «Campo del Sid». Significa: «El camping de Sid».
Problema: <i>Pausas</i> Código: <i>Paralingüístico</i>

No obstante, en algunos de los casos las pausas que existen en las intervenciones de un mismo personaje normalmente no se señalan, aunque estén anotadas en la versión original. Estas pausas le podrían ayudar al actor a preparar la escena y a interpretar mejor la entonación correcta de algunas partes del enunciado. Es el caso del Ejemplo 112, del principio del *Ice Age 2*, en el que habla uno de los pequeños animales.

Ejemplo 112
Modalidad: <i>Doblaje</i> Género: <i>Dibujo animado</i> Título: <i>Ice Age 2</i>
(V.O.) BEAVER BOY: Question. Why... does the burro go home? (V.D.S.) DEČAK DABAR:      Zašto se vratio? (traducción al español) EL NIÑO CASTOR: ¿Por qué volvió?
Problema: <i>Pausas</i> Código: <i>Paralingüístico</i>

El análisis de las características formales y la representación de la información paralingüística de los textos traducidos por diferentes traductores no nos ha mostrado unas características comunes que revelen la existencia de unas pautas preestablecidas en la preparación del texto traducido para el doblaje. Coinciden la marcación de las pausas y el uso de los signos de puntuación e interjecciones, aunque esto pueda deberse a su uso general en otro tipo de textos. Una de las listas de diálogos de B92 (*Dora the Explorer*) y las traducciones realizadas para Tuck Video (*Ice Age 2*, *Horton*, *Digimon Adventure*), muestran una mayor atención hacia los códigos paralingüísticos y el código de movilidad (este último también en los guiones de Loudworks, *Hercules* y *Lilo & Stitch*), lo que da como resultado unos guiones mejor preparados para el proceso de

doblaje.

En general, hemos podido advertir los siguientes patrones recurrentes:

- Se usan los puntos suspensivos para marcar las pausas.
- Se emplea la mayúscula, las comillas o la cursiva para énfasis.
- Se emplea la mayúscula para los títulos de películas cuya lectura en los guiones de P. Kovačević se señala con el símbolo CH.
- Los signos paralingüísticos, reacciones o entradas de los personajes en escena se apuntan entre paréntesis, es decir, se anota el gesto concreto verbalizado, a diferencia de otras tradiciones europeas, como la española, que usa el símbolo (G), la italiana, que usa (VERSO), o la francesa, que usa (réac) para diferentes signos paralingüísticos.
- Los traductores introducen notas, o comentarios en algunos guiones.

#### 6.4.3. Ajuste

El examen del ajuste de los dibujos animados se ha realizado a partir de los ejemplos de los dibujos en DVD (*Horton, Ice Age 2*). Además, se comparan en este apartado las listas de diálogos originales y traducidas del corpus en búsqueda de los símbolos y otros aspectos importantes para el ajuste.

El doblaje de los dibujos animados se basa en dos tipos de ajuste: la duración equivalente entre enunciados originales y meta, o *isocronía*, y la sincronía cinésica entre los diálogos y los movimientos de los personajes. La sincronía labial no es una prioridad en el doblaje de dibujos animados ya que los movimientos articulatorios de las bocas son falsos. Por consiguiente, nuestro análisis abarcará la información cinésica, verbal e icónica con la que deben concordar las traducciones. Siempre existe la posibilidad de que el texto se ajuste con más precisión más adelante en el estudio, después de que el traductor realice su traducción y adaptación de los enunciados.

Los símbolos y la información paralingüística, que presentamos en el apartado anterior (6.4.2.), también se relacionan con el proceso del ajuste y sirven de ayuda a los actores para preparar su interpretación. Los símbolos que normalmente aparecen en las



listas de diálogos originales son: ON, OFF, BACK (*Ice Age 2, Digimons Adventure*), ON, OS (*Lilo & Stitch*), VO, CONT, OS (*Hercules*). Estos símbolos se copian entre paréntesis en algunas traducciones, del mismo modo que se escriben las palabras que describen las reacciones o movimientos de los personajes. El uso de diferentes planos no se marca. La marcación que usa el traductor de *Ice Age 2, Horton Hears a Who* y *Digimon Adventure* es la cursiva entre paréntesis para indicar que un personaje de repente entra en la escena.

Ejemplo 113	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Digimon Adventure Ep.1</i>	
(V.O.) KOSHIRO: But...	
(V.D.S.) KOŠIRO: (upada) Ali...	
(traducción al español) KOSHIRO: (entra) Pero...	
Problema: <i>Cinésica</i>	
Código: <i>Movilidad</i>	

Según hemos adelantado, el texto no se corta en *takes* y los códigos de tiempo no se marcan, aunque los profesionales entrevistados confirmaron que algunos directores de doblaje en Serbia requieren del traductor la marcación de los códigos de tiempo en las listas de diálogos traducidas (véase 4.2.2.). En cuanto a la sincronía cinésica, no hemos encontrado incongruencias visibles entre el texto traducido y la información cinésica presentada en las listas de diálogos originales. No existen, tampoco, incoherencias con la imagen de los dibujos animados.

La información que nos ofrece la imagen, muchas veces puede afectar a la traducción. Cuando los niños en *Ice Age 2* quieren jugar a un juego muy popular en la cultura estadounidense, llamado «Pin the Tail on the Donkey» y usar un mamut vivo en vez de un burro de papel para pincharle el rabo, el traductor traduce el texto literalmente para no discrepar de la imagen, aunque el juego es completamente desconocido en la cultura receptora.

Ejemplo 114	
Modalidad: <i>Doblaje</i> Título: <i>Ice Age 2</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
(V.O.) BEAVER GIRL Pin-the-tail-on-the-mammoth!	
(V.D.S.) DEVOJČICA DABAR: Hajde da mamutu pribodemo rep!	
(traducción al español) LA NIÑA CASTOR: ¡A pinchar el rabo del mamut!	
Problema: <i>Referencia cultural</i> Código: <i>Iconográfico</i>	

El problema mencionado en el capítulo 4. 2.2., el más comentado por parte de los traductores, y que afecta al proceso de ajuste de los dibujos animados es la duración del enunciado en inglés con respecto al enunciado en serbio. El problema se debe a la diferencia entre las estructuras gramaticales de estos idiomas, de modo que resulta difícil ajustar algunas frases serbias a la duración de los movimientos de articulación bucal de un personaje, cuya boca se ve en pantalla.

El siguiente ejemplo muestra esta incongruencia, a veces pequeña y a veces más grande, entre las longitudes de los enunciados en inglés y en serbio. La construcción <da + presente> que se utiliza después de los verbos modales y para expresar finalidad, hace que la enunciación de la frase en serbio dure más.

Ejemplo 115	
Modalidad: <i>Doblaje</i> Título: <i>Digimon Adventure Ep.1</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
(V.O.) KOROMON: I must go and fight.	
(V.D.S.) KOROMON: Moram da idem da se borim.	
(traducción al español) KOROMON: Tengo que ir a luchar.	
Problema: <i>Isocronía</i> Código: <i>Lingüístico/Planificación/Movilidad</i>	

La siguiente tabla recoge ejemplos representativos del ajuste de las frases traducidas, y el uso o no de las técnicas de síntesis informativa que se realiza en el doblaje. Se trata de un total de 14 ejemplos, dos de cada serie o largometraje. Se reproducirá el formato de los guiones, pero no su fuente para ahorrar espacio. Según el análisis de estos ejemplos, las técnicas que más se aplican a la hora de recortar la duración del enunciado traducido son la elisión u omisión (40%) y compresión o reformulación (40%). La ampliación se observa, solamente, en uno de los casos del ajuste, y en uno de los ejemplos se combinan la elisión y la compresión.

Tabla 15: *Síntesis de la información en el doblaje al serbio*

Dibujo animado	Traducción	V.O.	Técnica de síntesis de la información
1. <i>Ice Age 2</i>	GDA START: Ili ti je toplo ili ti je previše hladno. Da li si ti ikad zadovoljan? [SRA. START: O tienes calor o demasiado frío. ¿Estarás satisfecho alguna vez?]	MRS. START This is too hot. <b>This Ice Age</b> was too cold. What would it take to make you happy?	Elisión
2. <i>Ice Age 2</i>	MANI: Jer je hteo da bude sa porodicom. [MANNY: Porque quería estar con su familia.]	MANNY <b>Because.</b> Because he wanted to be with <b>his</b> family.	Elisión
3. <i>SpongeBob Ep. 70</i>	Holan anin Bilo je lepo <b>biti tvoj cimer.</b> [Holandés Ha estado bien <b>ser tu compi de piso.</b> ]	Dutchman Well, it was nice <b>roomin' with ya.</b>	Compresión
4. <i>SpongeBob EP. 70</i>	Holan anin Hajde Sun er Bobe. Ne <b>cepidla i.</b> [Holandés Venga Bob Esponja. No seas <b>tiquismiquis.</b> ]	Dutchman Come on SpongeBob. Don't be <b>a stick in the mud.</b>	Compresión
5. <i>Disney's Hercules</i>	PAIN U emu je fazon sa ovom <b>vodom</b> koja ti briše pam enje? Z-z-zaboravio sam. [PAIN ¿Cuál es el truco de esta	PAIN What's the deal with this <b>lethe</b> water <b>stuff</b> again? I-I-I forget. ( <i>"lethe" : in Greek</i>	Elisión

	agua que borra la memoria? Lo he-he-he olvidado.]	<i>mythology the water in Hades whose waters cause drinkers to forget their past)</i>	
6. <i>Disney's Hercules</i>	PANIC <b>Možda</b> e malo kupanje u <b>dobroj staroj</b> zaboravnoj vodi da ti pomogne da zaboraviš svoje muke.  [PANIC <b>A lo mejor</b> , un bañito en <b>buenas</b> aguas de olvido <b>de toda la vida</b> te ayudará olvidar tus penas.]	PANIC <b>Maybe</b> a dip in the <b>old</b> lethe pool will help you “forget your troubles”.	Amplificación
7. <i>Horton Hears a Who</i>	HORTON: ( <i>s naporom</i> ) Tomi se ukrcao. Kejti, tu si? KEJTI: Uuh. HORTON: Dobro! Pst! ( <i>tiho</i> ) Ovo je možda najneobi nija životinja u džungli, listobub.  [HORTON: (con el esfuerzo) Tomi ha subido a bordo. Katie, ¿estás aquí? KATY: Uh. HORTON: ¡Bien! ¡Sss! (silenciosamente) Este es quizás el animal más extraño de la jungla, el <i>hojabicho</i> .]	HORTON Tommy's on board. Katie, you there? ( <i>Katie: diminutive nickname for, 'Katherine'</i> ) ( <i>Katie drops on last</i> ) KATIE Ha-a-hhhh. HORTON (face off) Okay. ( <i>Horton exits the pool and moves to a tree - he points to a large leaf</i> )  HORTON Shhh. <b>Th-...-ere it...</b> HORTON (face off) <b>...is.</b> This...is one of the jungle's most amazing.....creature s. The.....leaf bug. ( <i>fictitious bug - not to be confused with an insect of the family Miridae, called by this name because they feed on plant juices</i> )	Elisión
8. <i>Horton Hears a Who</i>	KENGURICA: <b>Ne eš</b> nikome <b>zucnuti</b> o ovome, posebno ne deci. [CANGURO: <b>No</b> se lo <b>sueltes</b> a nadie, sobre todo a los niños.]	KANGAROO You will <b>not breathe a word</b> of this lie to anyone else. Especially the children. (breathe a	Compresión

		word of this lie to anyone else : i.e., 'even mention this lie to anyone else')	
9. <i>Digimon Adventure</i>	DECA (bez Tai ija): (dah u) TAI I: Živ je. Baš je žilav... Šta emo sad?  [NIÑOS (sin Taichi): (respiran fuerte) TAICHI: Está vivo. Él es fuerte. ¿Qué hacemos ahora?]	TAICHI: He's tough. He's still alive.  TAICHI: <b>Damn...</b> what shall I do...?	Elisión
10. <i>Digimon Adventure</i>	DŽO: Hajde da prona emo ostale. <b>Ne u da budemo sami.</b>  [Jo: Vamos a buscar a otros. <b>No quiero que estemo solos.</b> ]	JOE: Let's go back to other people. <b>We shouldn't stay here long.</b>	Reformulación
11. <i>Lilo &amp; Stitch Ep. 11</i>	PLEAKLEY Gradski vašar? Kakav gradski vašar? LILO Pa vašar grada Kokaua. Imaju luna park i hranu i takmi enja sa <b>cve em.</b>  [PLEAKLEY ¿La feria de pueblo? ¿Qué feria? LILO De su pueblo, Kokaua. Tienen un parque de atracciones, la comida y las competiciones de <b>flores.</b> ]	PLEAKLEY Town Fair? What Town Fair? LILO Kokaua Town Fair. They have rides and food and competitions for <b>stuff like flowers.</b> (“rides” – amusement park or carnival rides)	Elisión
12. <i>Lilo &amp; Stitch Ep. 11</i>	LILO Od kad sam vam poslednji put pisala, <b>zbližila sam</b> se sa jednim ilegalnim  [LILO Desde que le escribí la última vez, <b>me hice muy amiga de</b> un ilegal.]	LILO <b>Well</b> , since I last wrote you, I've <b>become best friends</b> with an illegal...	Elisión, compression (se emplea un solo verbo para traducir un modismo)
13. <i>Dora the Explorer</i>	<b>Dora:</b> U današnjim novinama <b>ima</b> neka važna vest!	DORA <b>There must</b> be important news in today's newspaper.	Compresión

	[Dora: En los periódicos de hoy <b>hay</b> alguna noticia importante!]		
14. <i>Dora the Explorer</i>	<p><b>Senjor Tihi:</b> Možete da otvorite muzi ku kutiju samo ako svirate. Ali vi ne možete da svirate! Nemate instrumente! Ha-ha! Od sada e vladati <b>silencio!</b> Hi-hi-hi-hi-hi...</p> <p><b>Señor Silencio:</b> Podéis abrir la caja de música solo si tocáis. Pero vosotros no sabéis tocar! ¡Ja-ja! ¡Desde ahora habrá silencio! Ja-ja-ja-ja-ja...</p> <p>*La negrita se utiliza en el guion traducido. El subrayado es mío.</p>	<p>SEÑOR SHUSH! (cont'd)  <u>The only way to open the music box is to play music.</u>          But you can't play music! You don't have the instruments! Ha ha! Now we will have silencio!</p>	Compresión

A continuación, analizamos con más detalle algunos de los ejemplos de la Tabla 15, reproduciendo el aspecto real de los guiones. Cuando el Sr. Stuart, descansando al lado de otros animales, empieza a quejarse de nuevo por el calor que hace a causa del deshielo, su esposa le regaña. Debido a la longitud de algunas palabras en serbio, el traductor omite *The Ice Age*, la frase que alude a la primera parte de película, conservando el sentido de la frase.

Ejemplo 116	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Ice Age 2</i>	
(V.O.) MRS. START: This is too hot. This Ice Age was too cold. What would it take to make you happy?	
(V.D.S.) GDA START: Ili ti je toplo ili ti je previše hladno. Da li si ti ikad zadovoljan?	
(traducción al español) SRA. START: O tienes calor o demasiado frío. ¿Estarás satisfecho alguna vez?	
Problema: <i>Isocronía</i>	
Código: <i>Lingüístico</i>	

La sustitución de un elemento sintáctico del sistema lingüístico serbio por otro, también puede dar como resultado enunciados más cortos o largos según la necesidad. En la versión serbia del Ejemplo 117, la palabra «because» aparece solamente una vez y se traduce mediante «jer» [ya que, porque], conjunción causativa cuya duración es más corta que «zato što» [porque] y que sería otra traducción posible del «because». Para traducir el primer «because», se pudo haber utilizado «zato» [porque sí], que se emplea a la hora de decir que algo tiene una causa indefinida. Tanto la elisión aplicada, como el uso de la conjunción «jer», sirven para conseguir la *isocronía*. En el ejemplo el mamut Manny trata de explicar a los niños animales por qué una historia que les contó termina así:

Ejemplo 117	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Ice Age 2</i>	
(V.O.) MANNY Because. Because he wanted to be with his family.	
(V.D.S.) MANI: Jer je hteo da bude sa porodicom.	
(traducción al español) MANNY: Porque quería estar con su familia.	
Problema: <i>Isocronía</i> Código: <i>Lingüístico / Planificación</i>	

En el siguiente Ejemplo 118, se utilizó la palabra coloquial «cimer» [compañero/compi de piso] para traducir la estructura <gerundio *rooming* + preposición *with*>, y así contraer la frase en serbio. Se trata del dibujo *Sponge Bob*, del episodio en el que a Bob Esponja le visita su amigo Holandés.

Ejemplo 118	
Modalidad: <i>Doblaje</i> Título: <i>SpongeBob SquarePants Ep. 70</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
(V.O.) Dutchman      Well, it was nice roomin' with ya. (V.D.S.) Holan anin      Bilo je lepo biti tvoj cimer. (traducción al español) Holandés      Ha estado bien ser tu compi de piso.	
Problema: <i>Isocronía</i> Código: <i>Lingüístico / Planificación</i>	

El texto de *Hercules* es bastante complejo y su traducción requiere la aplicación de un estilo especial para trasladar sus rasgos paródicos y su tono coloquial. Estos requerimientos, a veces, dificultan el ajuste. En el siguiente ejemplo, no se han eliminado los marcadores del discurso, e incluso se ha añadido un adjetivo «dobro», para conseguir la misma oralidad de la expresión original.

Ejemplo 119	
Modalidad: <i>Doblaje</i> Título: <i>Disney's Hercules</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
(V.O.) PANIC <b>Maybe</b> a dip in the old lethe pool will help you “forget your troubles”. (V.D.S.) PANIC <b>Možda</b> e malo kupanje u <b>dobroj</b> staroj zaboravnoj vodi da ti pomogne da zaboraviš svoje muke. (traducción al español) PANIC <b>A lo mejor</b> , un bañito en las aguas del olvido de toda la vida te ayudará olvidar tus penas.	
Problema: <i>Isocronía</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

La frase del Ejemplo número 120 sigue la reacción enfadada de Bob Esponja al ver que su invitado, Holandés, ha organizado una fiesta en su casa. Veremos como la



expresión «be stick in the mud», que, según *Merriem-Webster Dictionary*<sup>181</sup>, significa «someone who has old-fashioned ideas or who does not like trying new or exciting things», se ha traducido mediante una expresión también coloquial «ne cepidla iti» [ser tiquismiquis], pero más corta y no muy acertada según su sentido, aunque no desentona con el contexto dado.

Ejemplo 120	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>SpongeBob SquarePants Ep. 70</i>	
(V.O.) Dutchman	Come on SpongeBob. Don't be a stick in the mud.
(V.D.S.) Holan anin	Hajde Sun er Bobe. Ne cepidla i.
(traducción al español) Holandés	Venga Bob Esponja. No seas tiquismiquis.
Problema: <i>Isocronía, Traducción del lenguaje coloquial y los modismos.</i>	
Código: <i>Lingüístico</i>	

La pretendida oralidad de los diálogos de las versiones originales normalmente se anota en las traducciones mediante el uso de diferentes signos paralingüísticos, signos de puntuación e interjecciones, además de la inserción de algunas expresiones características del discurso oral. Algunos de estos rasgos los presentaremos con más detalles en el apartado sobre los aspectos traductológicos del doblaje (véase 6.4.5.). En ciertas ocasiones, los diálogos se asemejan más a un texto escrito, dada su sintaxis compleja. No obstante, en la mayoría de las listas de diálogos traducidas, se observa un intento por hacer que los textos se asimilen al discurso oral.

El siguiente ejemplo, nos servirá de ilustración. Ejerciendo de profesor, Horton le enseña a los animalitos las particularidades de la selva. A través del marcador de discurso «dobro» [bien], los diferenciadores «Uuh; pst» [Uh; sss], y las frases como «tu si» [Estás aquí], en vez de la estructura completa de una pregunta «Da li si tu?» [¿Tú estás aquí?], el texto obtiene los rasgos de un discurso oral más espontáneo.

<sup>181</sup> <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/stick-in-the-mud>> [Última consulta: 30/06/2015]

Ejemplo 121	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Horton Hears a Who</i>	
<p>(V.O.) HORTON Tommy's on board. Katie, you there? (<i>Katie: diminutive nickname for, 'Katherine'</i>) (<i>Katie drops on last</i>)</p> <p>KATIE Ha-a-hhhh.</p> <p>HORTON (face off) Okay. (<i>Horton exits the pool and moves to a tree - he points to a large leaf</i>)</p> <p>HORTON Shhh. Th-...-ere it...</p> <p>HORTON (face off) ...is. This...is one of the jungle's most amazing.....creatures. The.....leaf bug. (<i>fictitious bug - not to be confused with an insect of the family Miridae, called by this name because they feed on plant juices</i>)</p> <p>(V.D.S.) HORTON: (s naporom) Tomi se ukrcao. Kejti, tu si? KEJTI: Uuh. HORTON: Dobro! Pst! (tiho) Ovo je možda najneobičnija životinja u džungli, listobub.</p> <p>(traducción al español) HORTON: (con el esfuerzo) Tomi ha subido a bordo. Katie, ¿estás aquí? KATY: Uh. HORTON: ¡Bien! ¡Sss! (silenciosamente) Este es quizás el animal más extraño de la jungla, el hojabicho.</p>	
Problema: <i>Oralidad prefabricada</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

Nos limitamos a ofrecer un ejemplo que da algunas pistas sobre cómo los traductores intentan reproducir la oralidad prefabricada ya que un estudio cuantitativo que daría datos sobre las soluciones reiteradas en este sentido supone un examen exhaustivo de todos los diálogos, lo que en sí mismo podría resultar en otra tesis doctoral.

## 6.4.4. Títulos

Al igual que los títulos de los films examinados en el capítulo 5 (véase 5.6.), los títulos de los dibujos animados que forman nuestro corpus suelen ser una traducción literal de su versión original. Su presentación en pantalla se caracteriza por el uso de una fuente más grande y las letras mayúsculas. Los títulos de los episodios también se suelen resaltar en negrita de doce puntos y en mayúscula. En la mayoría de las versiones serbias de los dibujos animados, los actores leen los títulos de los dibujos y episodios con una voz en *off*. Su lectura se marca mediante el símbolo CH en las traducciones de Tuck Video, realizadas por P. Kovačević. A continuación veremos las técnicas utilizadas en las traducciones de los títulos de nuestro corpus, y la compararemos con las traducciones de estos títulos en España.

Tabla 16: *Los títulos de las series y largometrajes de dibujos animados*

Título original	Traducción al serbio	Técnica de traducción	Título de la versión traducida al español	Técnica de traducción (español)
<i>Ice Age 2: The Meltdown</i>	<i>Ledeni doba 2: Otopljanje</i> [La edad de Hielo 2: El deshielo]	Traducción literal	<i>Ice Age 2: El deshielo</i>	No traducción + Traducción literal
<i>Digimon Adventure, «Summer Vacations»</i>	<i>Digimoni, «Letnji raspust»</i> [Digimón «Las vacaciones de verano»]	Traducción parcial	Digimón, «Vacaciones de verano»	Traducción parcial
<i>Horton Hears a Who!</i>	<i>Horton</i>	Traducción parcial	<i>Horton</i>	Traducción parcial
<i>Disney's Hercules, /</i>	<i>Herkul</i> [Hércules]	Traducción parcial	<i>Hércules,</i>	Traducción parcial
«Hercules and the Pool Party»	«Herkul i žurka na bazenu» [«Hércules y la fiesta en la piscina»]	Traducción literal	«Hércules y la fiesta de la piscina»	Traducción literal
«Hercules and the Underworld Takeover»	«Herkul i preuzimanje podzemlja»	Traducción literal	«Hércules vs Hades»	Adaptación

	[Hércules y la usurpación del inframundo]			
<i>Lilo &amp; Stitch</i> «Sprout»	<i>Lilo i Sti</i> [Lilo y Stitch] «Zelenko» [Verdoso]	Traducción literal (equivlente funcional)	<i>Lilo y Stitch</i> <i>Ep. 11</i>	Traducción literal
<i>Lilo &amp; Stitch</i> «Clip»	<i>Lilo i Sti</i> [Lilo y Stitch] «Šnalica» [Clip]	Traducción literal	<i>Lilo y Stitch</i> «Clip»	Traducción literal
<i>SpongeBob SquarePants</i>	<i>Sun er Bob</i> [Bob Esponja]	Traducción parcial	<i>Bob Esponja</i>	Traducción parcial
<i>Dora the Explorer</i>	<i>Dora istražuje</i> [Dora explora]	Traducción literal	<i>Dora la Exploradora</i>	Traducción literal

Podemos observar que las soluciones en serbio concuerdan en gran medida con el español, y que las traducciones no se alejan de los títulos originales. Todas las traducciones al serbio son literales (60%) y parciales (40%), aunque en el caso de *Ice Age 2*, solo se traduce el título de la secuela «*Otopljavanje*» [Deshielo]. En el caso de *Dora istražuje*, se ha sustituido el sustantivo «the explorer» por el verbo «istražuje» [explorar], ya que esta traducción resulta más fluida en serbio. El método que claramente prevalece en todos estos casos es extranjerizante.

Los insertos que aparecen en los films (carteles, notas, etc.), no se han traducido en las versiones serbias. Un ejemplo de este procedimiento es el cartel de la feria del pueblo, que no ha sido traducido en la serie *Lilo & Stitch*. En este caso la traducción no ha sido necesaria, ya que la protagonista lee su texto unos instantes después de la aparición del cartel (véase el siguiente Ejemplo 122).

Ejemplo 122	
Modalidad: <i>Doblaje</i> Título: <i>Lilo &amp; Stitch</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
(V.O.) LILO LOOKS AT THE POSTER. A PICTURE OF A COWBOY ON A BRONCO IS ON THE POSTER.	
<u>INSERT</u>	On poster THINK YOU'RE TOUGH? PROVE YOU'RE A REAL COWBOY AT THE KOKAUA TOWN FAIR RODEO (“Tough” – strong or resilient)

<p style="text-align: center;">LILO (OS)</p> <p>(reading) "Think you're tough? Prove you're a real cowboy at the Kokaua Town Fair Rodeo."</p> <p>(V.D.S.) LILO "Mislite da ste opasni? Dokažite da ste pravi kauboj na rodeu gradskog vašara."</p> <p>(traducción al español) LILO "¿Se cree un temerario? Demuestre que es un vaquero de verdad en el rodeo de la feria de pueblo."</p>
<p>Problema: Traducción de carteles y notas Código: Gráfico</p>

#### 6.4.5. Análisis lingüístico y traductológico

En los siguientes apartados, realizaremos un análisis de los rasgos más significativos de las traducciones que forman parte del corpus de las películas animadas. El elemento educativo (*Dora the Explorer*) o humorístico (*Hercules*, *Ice Age 2*, *Horton*, *Sponge Bob*) de estas películas es una prioridad en este género, al igual que las características prosódicas de los diálogos repletos de versos o canciones. *Dora the Explorer*, además, incorpora un ejemplo espléndido de multilingüismo, que analizaremos más adelante. En los guiones traducidos se observa la tendencia de conseguir los mismos registros, el mismo énfasis que tienen los enunciados y el mismo nivel léxico-semántico de los textos originales. En el siguiente ejemplo del dibujo *Ice Age 2*, se elide una parte del enunciado original, pero con la conjunción «o» (*ili*), que expresa ideas contrarias a los dos primeros enunciados, se consigue la intencionalidad de las frases originales.

Ejemplo 123
<p>Modalidad: <i>Doblaje</i>                      Género: <i>Dibujo animado</i>  Título: <i>Ice Age 2</i></p>
<p>(V.O.) MRS. START  This is too hot. This Ice Age was too cold. What would it take to make you happy? (yelps)  (V.D.S.) GĐA START: Ili ti je toplo ili ti je previše hladno. Da li si ti ikad zadovoljan?  Aaah!  (traducción al español) SRA. START: O tienes calor o demasiado frío. ¿Estarás satisfecho alguna vez? ¡Ay!</p>

Problema: *Estilo*  
Código: *Lingüístico*

Como se verá en los siguientes apartados, los ejemplos analizados, en su mayoría, consiguen una equivalencia funcional de las expresiones. Todo esto no significa que en algunas traducciones no se hayan observado errores de nivel semántico, o que los ejemplos aporten un menor grado de oralidad o un estilo distinto del de la versión original, pero consideramos que estas incongruencias no obstaculizan la tendencia general de transmitir la intencionalidad del texto original.

Para ilustrar algunos de estos casos ofrecemos tres ejemplos de traducción del guion en serbio de *Lilo & Stitch* que se apartan del estilo de la V.O. En el Ejemplo 124, de la escena de rodeo en una feria de pueblo, se usa un sustantivo con sentido peyorativo, «matori» [el viejo, vejestorio], para traducir «old cowboy»:

Ejemplo 124	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Lilo &amp; Stitch Ep. 11</i>	
<p>Stitch compete en la feria con otros vaqueros, montando en toros. Hasta entonces el vaquero con la mejor puntuación ha sido Zack McKelly.</p> <p>(V.O.)<sup>182</sup> STITCH CONTINUES TO RIDE THE BULL. HE HOLDS ONTO THE REIGNS WITH ONE HAND.</p> <p>ANNOUNCER</p> <p>Goodnight, Marie!</p> <p>He's standing on one hand. Stick a fork in Zach McKelly folks, that ol' cowboy is done!</p> <p>(V.D.S.)<sup>183</sup></p> <p>ANNOUNCER</p> <p>Šta to naše o i vide! On stoji na jednoj ruci! Pozdravite se sa starim Zakom, narode –taj <b>matori</b> je završio!</p> <p>(traducción al español)</p> <p>ANNOUNCER</p>	

<sup>182</sup> El tamaño de fuente original es 12.

<sup>183</sup> El tamaño de fuente original es 12.

<p>¡Pero qué ven mis ojos! ¡Hace el pino con un brazo! Decidle todos adiós al viejo Zach, ¡ese <b>vejestorio</b> está acabado!</p> <p>* Nota del guion original.</p>
<p>Problema: <i>Estilo y errores de traducción</i> Código: <i>Lingüístico</i></p>

En el ejemplo 125, se emplea «Zezaš me?» [¿Estás de cachondeo?], una expresión demasiado coloquial para un programa de niños, para traducir el marcador de discurso «Really?». Una traducción más acorde con la V.O. sería «Stvarno?» [¿De verdad?] o «Šališ se?» [¿Estás de broma?].

Ejemplo 125	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Lilo &amp; Stitch Ep. 11</i>	
<p>Lilo le entrega el premio que piensa que ha ganado injustamente a su compañera. (V.O.) MERTLE Really? (‘Are you being serious’) LILO Yeah.</p> <p>(V.D.S.) MERTLE Ne zezaš? LILO Jok.</p> <p>(traducción al español) MERTLE ¿Estás de cachondeo? LILO ¡Qué va!</p>	
<p>Problema: <i>Estilo y errores de traducción</i> Código: <i>Lingüístico</i></p>	

En el siguiente ejemplo se observa un error de traducción, en la escena en la que Jumba acaba de revelar a Lilo un nuevo invento suyo, que decide esconder dado que resulta peligroso para el planeta. Se trata de una planta destructora. El error en esta frase (falta del pronombre «I» en el guion original) ha ocasionado otro error en el texto meta:

Ejemplo 126	
Modalidad: <i>Doblaje</i> Título: <i>Lilo &amp; Stitch Ep. 11</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
<p>(V.O.) JUMBA Of course is fun for me, but for planet's sake am <b>putting away permanently</b>. (putting away – storing to a safer place)*</p> <p>(V.D.S.) JUMBA Naravno za mene je to zabavno ali za planetu...<b>zauvek pogubno</b>.</p> <p>(traducción al español) JUMBA Por supuesto, para mí eso es divertido pero para el planeta... <b>eternamente desastroso</b>.</p> <p>(traducción alternativa – (Naravno) za mene je to zabavno, ali zarad planete u je skloniti za sva vremena/...ali u je skloniti zauvek za planetino dobro. [(Por supuesto) para mí eso es divertido, pero la guardaré para siempre por el bien del planeta] * Nota del guion original.</p>	
Problema: <i>Estilo y errores de traducción</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

#### 6.4.6. La traducción del multilingüismo

La tabla que tenemos a continuación muestra cómo se tradujo la serie *Dora the Explorer*, un ejemplo claro de plurilingüismo, al serbio y español.

Nombre del film	Idioma principal	Intervenciones esporádicas de carácter educativo
V. O. <i>Dora the Explorer</i>	Inglés	Español
Versión Serbia: <i>Dora Istražuje</i> (Dora explora)	Serbio	Español
Versión Castellana: <i>Dora La Exploradora</i>	Español	Inglés

Cuadro 33: *El doblaje del multilingüismo en las series de dibujos animados: el caso de Dora the Explorer.*



Esta serie infantil de origen estadounidense demuestra la diversidad cultural en los Estados Unidos mediante una niña de origen hispano que habla en inglés, pero muy a menudo utiliza palabras españolas, como: *mi abuela*, *mamá*, *papá*. Los niños pueden seguir sus aventuras y, mediante las repeticiones, consolidar su vocabulario en inglés, el idioma principal de la serie, y a la vez aprender palabras y frases cortas en español. La serie ha sido doblada a muchos idiomas<sup>184</sup>, y de formas muy distintas. Tal y como se puede ver en el cuadro anterior, en España se ha acudido al idioma inglés para las frases en español que Dora utiliza para comunicarse con los personajes que hablan español en la V.O. Estos personajes, a veces, junto con Dora, anuncian en español el principio de sus intervenciones en inglés, y están doblados por actores españoles. El ligero acento español que se escucha en los episodios que figuran en la página de la cadena española Clan<sup>185</sup> cuando los actores pronuncian las frases en inglés, nos da a entender que no se trata de hablantes nativos del inglés, aunque su pronunciación sea correcta. Durante sus viajes, en la versión española, Dora enseña varias palabras en inglés: *bird*, *piggy*, etc., que en la V.O. dice en español. Sin embargo, a diferencia de la V.O., en el doblaje español no se percibe el cambio entre idiomas en el caso de algunas palabras intercaladas en las frases en inglés, como *mamá*, *papá*, *abuela*, que los estadounidenses de origen hispano suelen utilizar muy a menudo en español cuando hablan en inglés, y que en ambas versiones se dicen en este idioma.

Las palabras que Dora, en la V.O. de esta serie animada, utiliza continuamente en español son los vocablos relativos a los miembros de la familia. Dado que el objetivo de la serie es aprender un segundo idioma y utilizar correctamente el idioma nativo, creemos que su carácter educativo es más importante que la conservación de las características que apuntan a un entorno cultural en particular, así que el cambio de idiomas que acabamos de describir en este caso no nos parece tan transcendente como en el caso de la película *Babel* (véase 6.3.9).

<sup>184</sup> Para más información véase <[http://en.wikipedia.org/wiki/Dora\\_the\\_Explorer](http://en.wikipedia.org/wiki/Dora_the_Explorer)> [Consulta: 13/06/12]

<sup>185</sup> <<http://www.rtve.es/infantil/videos-juegos/#/videos/dora-exploradora-ingles/todos/>> [Consulta: 13/06/12]

Gracias a la lista de diálogos proporcionada por la cadena B92<sup>186</sup>, observamos que la versión serbia es más fiel a la versión original, ya que siguen unas estrategias similares. Para comprobar los acentos en la pronunciación de las palabras españolas hemos utilizado el episodio 42 de la serie: *izmice* [Botas], distribuido por la cadena B92 (edición en DVD). Las palabras y frases que se pronuncian en español en la versión original no se traducen, sino que se pronuncian en esta lengua por parte de los actores serbios, mientras que el resto de los diálogos y las canciones están en serbio. De este modo se conservan todos los cambios del código lingüístico que aparecen en el guion original.

A continuación, en el Ejemplo 127 del episodio 219, las palabras de uno de los interlocutores de Dora se copian en español y se marcan en negrita. También se percibe que, cuando se dirige a este personaje, la niña utiliza el tratamiento de *señor* tanto en la V.O. como en la versión doblada al serbio.

Ejemplo 127	
Modalidad: <i>Doblaje</i> Título: <i>Dora la Exploradora</i>	Género: <i>Serie de animación</i> Página: 2 (la lista de diálogos original)
<p>(V.O.) SEÑOR TUCÁN ¡Atención! ¡Atención! DORA Look! It's señor Tucán with the newspaper.</p> <p>(V.D.S.) <b>Tukan: Atencion! Atencion!</b> <b>Dora:</b> Vidi! Senjor Tukan ima novine!</p> <p>(traducción al español) <b>Tucán: Atencion! Atencion!</b> <b>Dora:</b> ¡Mira! El señor Tucán tiene periódicos.</p> <p>* La marcación de palabras en negrita y falta de ortografía en la palabra española <i>atención</i> figuran en el guion en serbio.</p>	
<p>Problema: <i>Traducción del multilingüismo</i> Código: <i>Lingüístico</i></p>	

Las palabras en español se resaltan mediante la negrita durante el episodio entero, de modo que es fácil percibir el cambio de idiomas. En el Ejemplo 128, Dora les enseña a

<sup>186</sup> Anexo II.

los niños dos nuevas palabras: «corta» y «larga»:

Ejemplo 128	
Modalidad: <i>Doblaje</i> Título: <i>Dora la Exploradora</i>	Género: <i>Serie de animación</i> Página: 2 (la lista de diálogos original)
<p>(V.O.)                      DORA                                     (to camera) Señor Tucán speaks Spanish, so if we need a long piece, (extending her hands vertically to indicate long) we tell señor Tucán LARGA. Say larga!                                     (beat) Great! If we need a short piece, (bringing her hands closer to indicate short) we tell señor Tucán CORTA. Say corta!                                     (beat)                                     Great!</p> <p>(V.D.S.)<sup>187</sup> <b>Dora:</b> Senjor Tukan pri a španski, i ako nam treba duga ak deo, re i emo mu „<b>larga</b>“. Recite „<b>larga</b>“!</p> <p>Super! Ako nam treba kratak deo, re i emo mu „<b>corta</b>“! Recite „<b>corta</b>“!</p> <p>(traducción al español) <b>Dora:</b> El señor Tucán habla español, y si nos hace falta una pieza larga, le diremos ¡«<b>larga</b>»! Decid ¡«<b>larga</b>»!</p> <p>¡Estupendo! Si nos hace falta una pieza corta, le diremos ¡«<b>corta</b>»! Decid ¡«<b>corta</b>»!</p> <p>* La marcación de palabras en negrita y entre comillas figura en el guion en serbio.</p>	
Problema: <i>Traducción del multilingüismo</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

Además de este caso, la presencia de dialectos o palabras en otros idiomas en el resto del nuestro corpus es casi inexistente. Se ha observado un único uso de la expresión extranjera «No problema, compadre.» (página 19 del guion original) en la serie *Sponge Bob*, que además está mal escrita en la V.O. y copiada de la misma forma en la versión en serbio: «no *problemo*, compadre».

<sup>187</sup> El tamaño de fuente original es 16.

#### 6.4.7. La traducción de juegos de palabras

Los juegos de palabras (*wordplay*) en el sentido de Delabastita (2004: 600-603) «...directly or indirectly derive their special effect from a specific combination of differences of meaning and likeness of form». Las posibilidades de la traducción de un juego de palabras depende de la especial relación entre su forma y su significado, sobre todo si los idiomas origen y meta regulan este tipo de relaciones de diferente manera (Delabastita, 2004: 601).

La siguiente tabla nos permitirá hacer una cata de los ejemplos de juegos de palabras o modismos del corpus de los dibujos animados y evaluar si se ha conseguido transmitir la intencionalidad del texto original. Asimismo comprobaremos si los modismos se han traducido mediante una expresión idiomática o no, y cuál de las técnicas propuestas por Díaz Cintas (2002) se ha utilizado (véase 5.2.). Puesto que en las series de *Digimon Adventure* y *Dora the Explorer* no se encuentran ejemplos de juegos de palabras, y en el segmento del *Ice Age 2*, que nos ha sido proporcionado para este estudio, hemos detectado solo un caso, utilizaremos ejemplos representativos de otros dibujos, más exactamente se analizarán dos episodios de las serie *Hercules* y de *Lilo & Stitch*.

El 64,29% de las traducciones reproduce la forma de la expresión original. El 35,71% de los casos emplea modismos que son idénticos a la expresión original (*congruencia*), y el 21,43% de las traducciones son expresiones similares (*equivalencia*). En el 7,14% se acude a la *congruencia*, es decir se emplea una metáfora distinta a la que aparece en el guion original. Los dos juegos de palabras del Ejemplo 1 y 10 de la Tabla 17, no se reproducen en serbio, aunque se transmite su significado como en el resto de los ejemplos. En total, el 35,71% de las soluciones son expresiones que no incluyen un juego de palabras o un modismo, es decir son expresiones no idiomáticas.

Tabla 17: Traducción de juegos de palabras para el doblaje

Dibujo animado	Traducción	V.O.	Técnica de síntesis de la información
1. <i>Ice Age 2</i>	SID: <b>Šale se</b> . Pravi mali <b>vragolani</b> .  [SID: Están de <b>broma</b> . Son unos pequeños <b>juguetones</b> .]	SID Ah, they <b>kid</b> . That's why they're called <b>kids</b> . ( <i>kid</i> : <i>here, a verb, meaning, 'joke' - 'tease'</i> ) ( <i>kids</i> : <i>slang for, 'children'</i> )	Se transmite el significado de la frase pero no el mismo juego de palabras. Correspondencia
2. <i>SpongeBob Ep. 70</i>	SENDI Kakvo je to <b>majmunisanje</b> ?  [SANDY ¿Qué <b>tonterías</b> son esas?]  *Nótese que en la versión serbia, el sustantivo «majmunisanje» se deriva de la palabra «mono».	SANDY What's with all the <b>monkey business</b> ? ( <i>Gasp!</i> )	Congruencia
3. <i>SpongeBob EP. 70</i>	Holan anin Hajde Sun er Bobe. Ne <b>cepidla i</b> .  [Holandés Venga Bob Esponja. No seas <b>tiquismiquis</b> .]	Dutchman Come on SpongeBob. Don't be a <b>stick in the mud</b> .	Expresión no idiomática
4. <i>Disney's Hercules Ep. 11</i>	HECATE Kao što možete da vidite, Pozemlje ne radi dobro, podbacuje, i u krajnjoj liniji ne valja ništa. Sad, ja ne želim baš da <b>upirem prstom</b> , ali...  [HECATE Como podéis ver, el Inframundo no funciona bien, rinde menos, y, al fin y al cabo, no sirve para nada. Ahora bien, no quiero <b>señalar a nadie</b> , pero...]	HECATE As you can see, the Underworld is under performing, under achieving. Bottom line, it's underwhelming. Now I don't want to <b>point fingers</b> , but... ( <i>"Bottom line"</i> : <i>cliché meaning the net result</i> ) ( <i>"point fingers"</i> : <i>idiomatic phrase meaning to put the blame on someone</i> )	Congruencia
5. <i>Disney's Hercules Ep. 11</i>	HECATE On je <b>prošlost</b> . Radi na isti na in još od pamtiveka. Jednostavno re eno, ja mogu bolje.	HECATE (re: Hades) Tsk-tsk-tsk. He's <b>old news</b> . He's been doing things the same way since time immemorial. Simply put, I can do better. ( <i>"He's old news"</i> : <i>idiomatic phrase meaning Hades is</i>	Equivalencia

	[HECATE Él es <b>historia</b> . Trabaja de mismo modo desde siempre. Yo, simplemente, puedo mejor.]	<i>obsolete</i> (“ <i>immemorial</i> ” : <i>ancient</i> ) (“ <i>Simply put</i> ” : <i>meaning simply said</i> )	
6. <i>Disney's Hercules Ep. 13</i>	PHIL Svaka ast, mali. Danas si živa vatra. [PHIL Bien hecho chico. Hoy es que ardes.]	PHIL Way to go, kid. You're on fire today. (“ <i>Way to go</i> ” : <i>idiomatic phrase meaning good job, well done, fine performance</i> ) (“ <i>on fire</i> ” : <i>doing everything right</i> )	Congruencia
7. <i>Disney's Hercules Ep. 13</i>	TRIVIA (CONT) Baš tebe tražim. Had je nešto uradio bogovima. HERCULES Svima?? ak i mom ocu? TRIVIA Svima osim meni. Znam da nisam baš <b>centar društvenog života</b> , ali mogao je makar i mene da smakne.  [TRIVIA (CONT) Justo a ti te estoy buscando. Hades les hizo algo a los dioses. HERCULES ¿¿A todos?? ¿Incluso a mi padre? TRIVIA A todos salvo a mí. Sé que no soy <b>el centro de la vida social</b> , pero, por lo menos, pudo derrocarlo.] *Nótese el uso erróneo del doble signo de interrogación.	TRIVIA (CONT) I've been looking for you. Hades has done something to the gods. HERCULES All of them?? Even my father? TRIVIA (bitterly) Every god but me. I know <b>I'm not the life of the party</b> , but the least Hades could do is overthrow me, too. (“ <i>life of the party</i> ” : <i>idiomatic phrase meaning to be an exciting person</i> )	Equivalencia
8. <i>Horton Hears a Who</i>	HORTON: ( <i>s naporom</i> ) Tomi se ukrcao. Kejti, tu si? KEJTI: Uuh. HORTON: Dobro! Pst! ( <i>tiho</i> ) Ovo je možda najneobi nija životinja u džungli, <b>listobub</b> .  [HORTON: (con el esfuerzo) Tomi ha subido a bordo. Katie, ¿estás aquí? KATY: Uh. HORTON: ¡Bien! ¡Sss! (silenciosamente) Este es	HORTON Tommy's on board. Katie, you there? ( <i>Katie: diminutive nickname for, 'Katherine'</i> ) ( <i>Katie drops on last</i> ) KATIE Ha-a-hhhh. HORTON (face off) Okay. ( <i>Horton exits the pool and moves to a tree - he points to a large leaf</i> ) HORTON Shhh. <b>Th---ere it...</b> HORTON (face off) <b>...is</b> . This...is one of	Congruencia

	quizás el animal más extraño de la jungla, el <b>hojabicho</b> .]	the jungle's most amazing.....creatures. The..... <b>leaf bug</b> . ( <i>fictitious bug - not to be confused with an insect of the family Miridae, called by this name because they feed on plant juices</i> )	
9. <i>Horton Hears a Who</i>	KENGURICA: <b>Ne eš nikome zucnuti</b> o ovome, posebno ne deci.  CANGURO: <b>No</b> se lo <b>sueltes</b> a nadie, sobre todo a los niños.	KANGAROO You will <b>not breathe a word</b> of this lie to anyone else. Especially the children. (breathe a word of this lie to anyone else : i.e., 'even mention this lie to anyone else').	Expresión no idiomática
10. <i>Horton Hears a Who</i>	KENGURICA: Zato moj Rudy u i kod ku e.  [CANGURO: Por eso mi Rudy recibe educación en casa.]	KANGAROO That's why my Rudy is pouch-schooled	Expresión no idiomática. Se transmite el significado de la frase pero no el juego de palabras.
11. <i>Lilo &amp; Stitch Ep. 11</i>	ANNOUNCER Ili e naš novi takmi ar, poznatiji kao <i>Stranac</i> ... ANNOUNCER ... da <b>mu oteža zadatak</b> ?  [ANNOUNCER O bien, nuestro nuevo competidor, llamado <i>El Extranjero</i> ... ANNOUNCER ... le <b>hará las cosas difíciles</b> ?]	ANNOUNCER Or will a new competitor known only as "the Stranger"... STITCH IS SEEN.  ANNOUNCER ... <b>give him a run</b> for his money? ( <i>"give...money" – idiomatic phrase meaning to be a strong competitor and possible winner</i> )	Correspondencia
12. <i>Lilo &amp; Stitch Ep. 11</i>	COWBOY (ON) Daj da ti <b>pomognem</b> . [COWBOY (ON) Déjame ayudarte.]	COWBOY (ON) Let me <b>give you a hand</b> . ( <i>idiomatic phrase meaning 'let me help you'</i> )	Expresión no idiomática.
13. <i>Lilo &amp; Stitch Ep. 13</i>	GANTU Doktor Hamstervil! Uh, uh... koliko dugo slušate? HAMSTERVIEL (on) Oh, pa dovoljno da zažališ što sam ikada <b>bacio svoj glodarski pogled na tebe</b> , ti tri avi riboliki stvore!  [GANTU Doctor Hamstervil! Oh, eh...¿cuánto tiempo lleva escuchando? HAMSTERVIEL (on) ¡Oh, bastante como para que lamente que <b>he puesto mis</b>	GANTU OPENS THE COMMUNICATION DEVICE. GANTU Doctor Hamsterviel! Uh, uh... how long have you been listening? ANGLE ON: DEVICE. HAMSTERVIEL IS SEEN ON THE MONITOR. HAMSTERVIEL (on) (through device) Oh, long enough to regret ever <b>laying my rodent retinas on you</b> , you feckless fish-face! ( <i>"laying...you" – a play on the idiomatic phrase 'laying</i>	Equivalencia

	<b>ojos de roedor en ti</b> , tú miserable cara de pez!]	<i>my eyes on you', meaning 'seeing or meeting you' ('fish-face' – an insult based on Gantu being a fish-like alien; NOTE alliteration with 'feckless')</i>	
14. <i>Lilo &amp; Stitch Ep. 13</i>	JUMBA (ON) Prema mojim izveštajima, eksperiment 177 je prošao ovuda, <b>na tragu smo mu</b> .  [JUMBA (ON) Según mis informes, el Experimento 177 ha pasado por aquí. Le <b>seguimos la pista</b> .]	JUMBA (ON) According to my readings, experiment One-Seven-Seven has been through here, we <b>are hot on trail</b> . (“hot...trail” – idiomatic phrase meaning they are close to or near the experiment they are following)	Congruencia

A continuación, se ilustran algunas de las posibles soluciones traductológicas de la tabla. En el Ejemplo 129, mediante un leve cambio del contenido léxico, el traductor consiguió el valor humorístico y la misma funcionalidad expresiva, aunque no se utilizó un juego de palabras como el presentado en la versión original. El juego de palabras de la versión original consiste en el sentido doble de la palabra «kid» (*bromear* y *niño*). El traductor conserva el sentido de la primera frase, mientras que en la segunda, a los niños les describe mediante la palabra «vragolani» [pillos] que indica que cometen travesuras y que son bromistas. La simpatía con la que el personaje habla sobre los niños permanece en de la versión traducida. Al recibir todo tipo de torturas por parte de los niños animales, tratando de no perder la paciencia, Sid dice:

Ejemplo 129	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Ice Age 2</i>	
(V.O.) <b>SID</b> Ah, they kid. That's why they're called kids. ( <i>kid</i> : here, a verb, meaning, joke'- 'tease') ( <i>kids</i> : slang for, 'children')	
(V.D.S.) <b>SID</b> : Šale se. Pravi mali vragolani.	
(traducción al español) <b>SID</b> : Están de broma. Son unos pequeños bromistas.	
Problema: <i>Humor y juego de palabras</i> Código: <i>Lingüístico</i>	



A veces, por la diferencia entre los sistemas léxicos entre la lengua inglesa y serbia, en la traducción necesariamente se pierde una parte del valor pragmático de las palabras, como el elemento humorístico que surge del doble sentido de la palabra «meltdown» en el título completo del film *Ice Age 2: The Meltdown*. Este término puede significar tanto la etapa de deshielo como un ataque de nervios en el habla coloquial (*Larousse Gran Diccionario*, 2005), pero el segundo de estos significados no queda reflejado en la traducción con la palabra «otopljavanje» (deshielo), aunque esta es la traducción adecuada para ese fenómeno histórico y meteorológico.

A veces, los juegos de palabras se traducen mediante expresiones comunes en serbio a costa de perder cierta dosis de comicidad. Esta situación se presenta en el film *Horton* cuando la madre Canguro se niega a que a su hijo le eduque Horton, y, acudiendo a un juego de palabras «pouch-schooled» (*pouch* – marsupio, bolsa; *to school* – educar, en el *Larousse Gran Diccionario*, 2005), dice que prefiere educarle ella misma en su bolsa marsupial, lo que en la versión serbia se reduce a una explicación de que su hijo «u i kod ku e» [estudia en casa]. La traducción es fluida pero pierde su carga humorística al no conservar la relación con el mundo animal.

Ejemplo 130	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Horton Hears a Who</i>	
(V.O.) KANGAROO That's why my Rudy is pouch-schooled (V.D.S.) KENGURICA: Zato moj Rudi uči kod kuće. (traducción al español) CANGURO: Por eso mi Rudy recibe educación en casa.	
Problema: <i>Juego de palabras</i> Código: <i>Lingüístico / Iconográfico</i>	

En el caso de los modismos, como se ha dicho anteriormente, principalmente se observan técnicas de *congruencia* (35,71%), *uso de la expresión no idiomática* (28,57) o *equivalencia* (21,43%). La omisión y la compensación, no se han encontrado en los

ejemplos analizados, al contrario de lo ocurrido en el análisis de la subtitulación (véase 6.3.6.).

En el siguiente ejemplo, Bob Esponja y su compañero Patricio intentan ayudar a su amiga inventora *Sandy* a pasar por una inspección, pero en vez de eso crean un alboroto. Para traducir «monkey business» (tejemaneje, ajetreo según el *Larousse Gran Diccionario*, 2005), se emplea el sustantivo «majmunisanje», derivado del verbo coloquial «majmunisati se» [hacer tonterías], que contiene la palabra «majmun» [mono], y se basa en el mismo juego de palabras que la versión original. Su significado es hacer tonterías, o cosas características de los monos<sup>188</sup>.

Ejemplo 131	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>SpongeBob SquarePants</i>	
(V.O.) SANDY What's with all the monkey business? ( <i>Gasp!</i> ) (V.D.S) SENDI Kakvo je to majmunisanje? (traducción al español) SANDY ¿Qué tonterías son esas?	
Problema: <i>Modismo</i> Código: <i>Lingüístico / Iconográfico</i>	

En el Ejemplo 132, se emplea un verbo «zucnuti», una expresión no idiomática para traducir la expresión «not to breathe a word» («¡no digas una palabra!», según el *Larousse Gran Diccionario*, 2005). El momento del dibujo animado *Horton Hears a Who*, en el que el diálogo tiene lugar es cuando Horton le confiesa a la Señora Canguro que ha oído a unas criaturas hablándole de una mota. Ella no le cree y le dice que no le debe contar a nadie ese tipo de disparates.

<sup>188</sup> Consulten el significado de la palabra en contexto en  
<<http://beta.informer.rs/zivot/lifestyle/8560/CISTO-MAJMUNISANJE-Zasto-muskarci-pustaju-bradu>>  
[Consultar: 21/08/2015]

Ejemplo 132	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Horton Hears a Who</i>	
<p>(V.O.) KANGAROO          You will <b>not breathe a word</b> of this lie to anyone else. Especially the children. (breathe a word of this lie to anyone else : i.e., 'even mention this lie to anyone else')</p> <p>(V.D.S.) KENGURICA: Ne eš nikome zucnuti o ovome, posebno ne deci.</p> <p>(traducción al español) CANGURO: No se lo sueltes a nadie, sobre todo a los niños.</p> <p>Hay que tener en cuenta que en la versión serbia se ha utilizado un verbo coloquial con el significado <i>decir</i> para traducir la expresión idiomática.)</p> <p>*La negrita es mía.</p>	
Problema: <i>Modismo</i> Código: <i>Lingüístico / Iconográfico</i>	

#### 6.4.8. La traducción de las referencias culturales y de los nombres propios

Con el propósito de analizar la traducción de las referencias culturales en el doblaje en serbio, presentamos la Tabla 18 con catorce ejemplos y las traducciones de este tipo de elementos. El análisis pretende demostrar si los textos en serbio se inclinan más hacia la cultura meta, es decir, si el término original se adapta según propone Whitman (2001: 147), o bien, se conservan los elementos del texto origen (véase 6.4.). Sorprendentemente, el 71,43% de los ejemplos conservan los términos del texto origen, aunque es poco probable que el público infantil los reconozca (véanse los ejemplos 4, 8 y 10), y el 28,57 % de los ejemplos se inclinan más hacia el método de domesticación o contienen traducciones en las que se emplearon términos genéricos. La domesticación es, no obstante, más habitual que en el caso de la subtitulación, donde solamente el 15% de los términos se habían adaptado a la cultura meta.

Tabla 18: Traducción de referencias culturales en el doblaje

Dibujo animado	Traducción	V.O.	Método o estrategia de traducción
1. <i>Ice Age 2</i>	DE AK LOS: "Gica" je ponižavaju e. On je ustvari divlje prase.  [EL NIÑO RENO: <u>La cerdita</u> «Peggy» es humillante. En realidad, él es un jabalí.]	ELK BOY Burro is a demeaning name. Technically, it's called a wild ass.	Domesticación
2. <i>Ice Age 2</i>	DEVOJ ICA DABAR: Hajde da mamutu pribodemo rep!  [LA NIÑA CASTOR: ¡A pinchar el rabo del mamut!]	BEAVER GIRL Pin-the-tail-on-the-mammoth!	Extranjerización
3. <i>Ice Age 2</i>	DEVOJ ICA START: Pinjata!  [LA NIÑA START: Piñata!]	SID ...-0-! fa <i>Start Girl yanks on Sid's tail, pulling him up into a tree, where he hangs upside-down - she pulls out a large stick</i> ) START GIRL Pinata!	Extranjerización
4. <i>SpongeBob EP. 70</i>	Redžinald A sada mi štimuje ukelele! [Reginald Y ahora está afinando mi ukelele]	Reginald And now it's tuning my ukulele!	Extranjerización
5. <i>SpongeBob EP. 70</i>	Redžinald Dakle zaista! Sada me hrani najukusnijim mogu im pudingom! [Reginald ¡Es verdad! ¡Ahora me está dando el más sabroso budín!]	Reginald Oh, I say! Now it's feeding me delicious pudding! (hablando de la máquina que ha inventado Bob Esponja)	Extranjerización
6. <i>Digimon Adventure</i>	KOŠIRO: To je... SORA: ...aurora! TAI I: Nikad je nisam video. TAKERU: Kakav prizor! KOŠIRO: Nemogu e je! <b>Toga nema u Japanu!</b> SORA: U pravu si.  [KOSHIRO: Eso es... SORA: ...aurora. TAICHI: Nunca la he visto antes. TAKERU: ¿Vaya vistas? KOSHIRO: ¡Imposible! <b>Eso no existe en Japón.</b> SORA: Tienes razón.]	KOSHIRO: That's... SORA: It's an aurora. TAICHI: I've never seen it before. TAKERU: Quite a sight, isn't it? KOSHIRO: It's outrageous! <b>It can't happen in Japan.</b> SORA: You're quite right.	Extranjerización

7. <i>Digimon Adventure</i>	TAI I: Ja sam Tai i Jagami, u enik petog razreda. Sora, tako e peti razred.  [TAICHI: Soy Taichi Yagami, de quinto de la primaria. Sora, también de quinto.]	TAICHI: I am Taichi YAGAMI. Fifth grade pupil of Odaiba elementary school. TAICHI(OFF): Sora. Also fifth grade.	Domesticación (Se elide el nombre del colegio de Japón, y se limita a decir en qué curso están.)
8. <i>Disney's Hercules Ep. 13</i>	PAIN <b>Ded Eks</b> vam dostavlja.  [PAIN <b>Ded Eks</b> entrega.]	PAIN <b>Dead Ex</b> delivery. ( <i>"Dead Ex" : a play on the Federal Express Company who is a mail and freight delivery company</i> )	Extranjerización
9. <i>Disney's Hercules Ep. 13</i>	HADES (CONT) Momci, treba e nam nekoliko pozivnica! Napravi u <b>žurku na bazenu</b> koja e se pamtiti! Ups, žao mi je, ali ne e se pamtiti. Je l' tako?  [HADES (CONT) Chicos, ¡vamos a necesitar unas invitaciones! ¡Voy a dar una <b>fiesta en la piscina</b> que van a recorder todos! ]	HADES (CONT) Boys, we're gonna need some invitations! I am gonna throw a <b>pool party</b> they'll never forget. (CHUCKLE) Oh, wait, I'm sorry, they will. Won't they?	Extranjerización (Consideramos que la el doblaje en serbio se inclina más hacia la cultura origen, ya que esté tipo de fiestas no es típico de Serbia.)
10. <i>Horton Hears a Who</i>	HORTON: Volim miris banana u zoru. [HORTON: Me encanta el olor a bananas por la madrugada.]	HORTON I love the smell of bananas in the morning. ( <i>note play on 'I love the smell of napalm in the morning', a famous line of dialogue from the 1979 motion picture "Apocalypse Now", spoken by actor Robert Duvall playing Lieutenant Colonel Bill Kilgore</i> ) ( <i>Guard #1 supervises a catapult that is going to fling a huge mass of bananas at Horton</i> )	Extranjerización  (Se mantiene la interferencia con el film <i>Apocalipsis now</i> )
11. <i>Horton Hears a Who</i>	MAJMUN 1: Bomba je spremna!  [MONO 1: ¡La bomba está lista!]	WICKERSHAM GUARD # 1 Banana in the hole! ( <i>note monkey-themed play on 'Fire in the hole', a standard warning, used in many countries in the world, indicating that an explosive detonation in a confined space is imminent</i> ) ( <i>they fire the bananas at</i> )	Adaptación  (La oración se traduce de un modo genérico, sin guardar la referencia a una frase típica de los carteles en inglés «fire in the hole».)

		<i>Horton.)</i>	
12. <i>Lilo &amp; Stitch</i> <i>Ep. 13</i>	<p>HOST</p> <p>A sad je vreme da naučite tradicionalni havajski <b>hula</b> ples. Ima li dobrovoljaca? Hajde, nemojte da se stidite.</p> <p>[HOST</p> <p>Y ha llegado el momento de que aprenden el tradicional baile hawaiano <b>hula</b>. ¿Algún voluntario? Vamos, no sean tímidos.]</p>	<p>A MAN TALKS TO A GROUP OF PEOPLE SITTING AT TABLES.</p> <p>HOST</p> <p>And now is the time we teach you how to dance the traditional Hawaiian <b>hula</b>. Any volunteers? Don't be shy.</p>	Extranjerización
13. <i>Lilo &amp; Stitch</i> <i>Ep. 13</i>	<p>LILO</p> <p>I Stitch! On je moj pas.</p> <p>MRS. EDMONDS</p> <p>A, da, Mirtlina udna drugarica iz plesne škole. Oh, i tvoj ljubimac mutant iz svemira.</p> <p>[LILO</p> <p>¡Y Stitch! Él es mi perro.</p> <p>MRS. EDMONDS</p> <p>Es verdad, tú eres la extraña amiguita de Mertle de la academia de baile. Oh, y ésta tu mascota mutante del espacio.]</p>	<p>LILO</p> <p>And Stitch! He's my dog.</p> <p>MRS. EDMONDS</p> <p>Oh yes, Mertle's strange little friend from <b>Hula</b> School.</p> <p>(re: Stitch)</p> <p>Oh, and your mutant pet from outer space!</p> <p>(“Hula” – a traditional Polynesian dance)</p>	<p>Adaptación</p> <p>Se emplea un término genérico.</p>
14. <i>Dora the Explorer</i>	<p><b>Dora:</b> Oooo, vidi! Meštani imaju <b>parrandu</b> i sviraju instrumente!</p> <p>[<b>Dora:</b> ¡Oooh, mira! ¡El pueblo se va de <b>paranda</b> y tocan en sus instrumentos!]</p> <p>*La negrita se ha copiado del guio en serbio.</p>	<p>DORA (cont'd)</p> <p>The townspeople are having a <b>parranda</b> and playing their instruments.</p> <p>*El subrayado es mío.</p>	Extranjerismo

La traducción de la *Edad de Hielo* contiene unos cuantos ejemplos de la adaptación del texto al sistema cultural serbio. En el Ejemplo 133, la historia sobre un pequeño burro (en la versión inglesa se conserva la palabra *burro*), en la versión traducida al serbio, se convierte en la historia de un pequeño jabalí de un famoso documental serbio. Al iniciar la historia de Manny, el traductor usa la palabra *Gica* para denominar al protagonista de su cuento. El nombre se usa frecuentemente en la cultura serbia para referirse a los pequeños cerditos desde que la protagonista de *The Muppet Show* (*Los Teleñecos*), Miss Piggy, fue bautizada así en serbio. El juego que el traductor hace con el nombre «Gica» usado para los cerditos, cuando en realidad la historia trata el caso de

un jabalí, coincide con el enredo creado en la versión original alrededor de las palabras «burro», que se usó para llamar de forma degradante a un asno, y «wild ass». En la traducción al español del serbio, al nombre propio «Peggy» le hemos añadido «la cerdita» para que se comprenda que nos referimos al personaje de los Teleñecos. «Divlje prase» en serbio, literalmente traducido sería «el cerdito salvaje» o «un pequeño jabalí».

Ejemplo 133	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Ice Age 2</i>	
(V.O.) ELK BOY Burro is a demeaning name. Technically, it's called a wild ass. (V.D.S.) DEČAK LOS: "Gica" je ponižavajuće. On je ustvari divlje prase. (traducción al español) EL NIÑO RENO: La cerdita «Peggy» es humillante. En realidad, él es un jabalí. *La negrita es mía.	
Problema: <i>Referente cultural</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

A veces, sin embargo, se opta por la sustitución de los elementos de la cultura origen por los de la cultura meta para que la traducción pueda concordar con la imagen, como ocurre con el juego de niños «Pin the tail on the donkey» en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 134	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Ice Age 2</i>	
(V.O.) BEAVER GIRL Pin-the-tail-on-the-mammoth! (V.D.S.) DEVOJČICA DABAR: Hajde da mamutu pribodemo rep! (traducción al español) LA NIÑA CASTOR: ¡A pinchar el rabo del mamut!	
Problema: <i>Referencia cultural</i> Código: <i>Iconográfico</i>	

Las series *Dora the Explorer* y *Lilo & Stitch*, en general, abundan en elementos culturales del mundo hispano o hawaiano, que se suelen conservar a causa del carácter didáctico de la primera serie y el ambiente en el que se desarrolla la segunda serie. Términos como *parranda* (*Dora the Explorer*) o *hula* (el baile tradicional de Hawai, *Lilo & Stitch*) aparecen en varias ocasiones y se mantienen en serbio.

La palabra «cool» se traduce mediante «super, strava» [genial, estupendo] en todo el corpus, y no se transcribe como en algunos subtítulos (véase el apartado 5.4. y 6.3.12.). No obstante, hemos detectado otros calcos, como uno muy enraizado en el idioma serbio (*okei* de *Ok*) de la serie *Lilo & Stitch*.

Los nombres de personajes que significan cosas, o fenómenos se adaptan a la cultura meta para evitar que el texto sea incomprensible por parte del público infantil. Así en la traducción del dibujo animado *Digimon Adventure*, la fuerza que usa Tentomon, llamada «Petit Thunder», se nombra «Mali grom» [El Pequeño Trueno] sin que se conserve la palabra francesa «petit» de la versión inglesa. Además, la traducción de los nombres en algunos de estos textos, representa un buen ejemplo del uso de palabras compuestas (neologismos creativos) que describen la naturaleza de un personaje y conservan la intencionalidad del original. Así el «Shovelmouth» de la versión inglesa se convierte en «Lopatousti» [Boca de pala] en la versión serbia del dibujo animado *La Edad de Hielo*.

Por otro lado, si los nombres propios no tienen un significado determinado, se transcriben en su totalidad cuando forman parte del texto de los personajes (*Dijego/Diego*, *Mani/Manny*). En el caso de *Hercules*, los nombres de los dioses o héroes griegos, se copian en la parte izquierda de la lista antes de las intervenciones, pero dentro del texto aparecen tal como se aceptan por el sistema lingüístico serbio: *Hades/Had*, *Hercules/Hercul*, *Zeus/Zevs*... El mismo procedimiento se utiliza en el caso de la serie *Lilo & Stitch*.

El film *Horton* ofrece muchas posibilidades para crear nombres ingeniosos con carácter humorístico, como por ejemplo «listobub» [hojabicho], o «leaf bug» en inglés, que es un insecto inventado por los creadores del dibujo como se especifica en el guion (Anexo II). Las únicas excepciones son una traducción extranjerizante para una especie de monos *Wickershams*, que en serbio han sido transliterados en «Vikeršami», y del



pueblo *Who-ville*, que se traduce con «Huvil», y sus habitantes son *Huvilci* en el doblaje en serbio. No se ha acudido a su adaptación mediante, por ejemplo, <Ko + una terminación de los nombres de ciudades, p.ej. *jev ani/inci*> [Quién + villanos; Quién+enses].

En el caso de *SpongeBob SquarePants*, al reducir el nombre de la serie en *Sun er Bob* [Bob Esponja], también se ha reducido su efecto humorístico. Un nombre del personaje de esta serie, también pierde su significado en la transcripción: *Sandy* – *Sendi*, ya que no se mantiene la referencia a la arena.

#### 6.4.9. Los registros y el estilo

El análisis de registros y estilo que se emplea en las traducciones para el doblaje se limita a las series *Hercules (episodio 11 y 13)*, *Sponge Bob* y *Lilo & Stitch (episodio 11 y 13)*, así como a los segmentos de las películas animadas *Ice Age 2* y *Horton*, proporcionados por el traductor Kova evi, dado el frecuente uso del estilo coloquial, y el cambio de registros que se observa en estos guiones. En la Tabla 19, se ha utilizado la negrita para marcar el estilo o el registro que se ha de traducir, al igual que su traducción en serbio. De un total de 14 ejemplos, se ha reproducido el estilo de la versión original en el 100% de los ejemplos.

Tabla 19. Traducción de los registros y estilo en el doblaje

Dibujo animado	Traducción	V.O.	El registro o estilo se reproduce o no en la traducción
1. <i>Ice Age 2</i>	<p>SID: Mani! Dijego! Moji <b>dragi, verni drugari!</b> Ko e da mi pomogne?</p> <p>[SID: Manny! Diego! Mis <b>queridos y fieles colegas</b>. ¿Quién me va a ayudar?]</p> <p>*La negrita en los ejemplos es mía.</p>	<p><b>SID</b> Hey, Manny! Diego! My bad <b>mammals-iammals</b>. Want to give a sloth a hand? Dip! (<i>bad mammals-jammals : humorous animal-themed play on, 'bad mama jama', slang for, 'very impressive, clever and intimidating friends' - this slang term can apply to men or women, although</i></p>	<p>Sí. Se emplea el registro informal en la V.O. y en el doblaje, aunque en la traducción no existe el juego de palabras.</p>

		<i>for women, it is used to describe a sexy body and attractive face -this phrase became known from its use in the title of a popular Parliament song, "She's A Bad Mama Jama" - note anachronistic humor - 'mammal' and 'jammal' rhyme) (a hand : some help) (Manny uses his trunk to pull Sid out of the hole)</i>	
2. <i>Ice Age 2</i>	DIIEGO: estitam. Sad si <b>budala</b> na dva jezika.  [DIEGO: Felicidades. Ahora eres un idiota en dos idiomas.]	DIEGO Congratulations. You're now an idiot in two languages. <i>(note humor of Diego's insult, implying that Sid is not only foolish when he talks in English, but is now completely misunderstanding the Spanish language as well)</i>	Sí. Se usa el registro informal en ambos casos.
3. <i>SpongeBob Ep. 70</i>	Persi A sa kim imam zadovoljstvo? [Percy ¿Y con quien tengo el placer?]	Percy And whom do I have the pleasure of addressing?	Sí. El registro formal de la V.O. se transmite en el doblaje.
4. <i>SpongeBob Ep. 70</i>	Sun er Bob Jednostavno nisi <b>u formi</b> .  [Bob Esponja Simplemente, no estás en forma.]	SpongeBob You're just... <b>off</b> your <b>game</b> , that's all.	Sí. Se usa estilo colloquial en la V-O. y en el doblaje al serbio.
5. <i>Disney's Hercules Ep. 11</i>	AMPHITRYON Zdravo sine. Drago mi je da si <b>stigao</b> . Uzmi malo tople okolade. HERCULES Došao sam da se kaznim <b>djubre</b> koje to je ranilo!  [AMPHITRYON Hola hijo. Me alegro que <b>hayas llegado</b> . Toma un poco de chocolate caliente. HERCULES He venido a castigar al canalla que te hirió.]	AMPHITRYON Hello, son. Glad you <b>could make it</b> . Help yourself to cocoa. <i>(Glad...it" : meaning that Amphitryon is glad that Hercules could come home) ("cocoa" : a hot chocolate drink)</i> HERCULES I have come to wreak vengeance upon the <b>scum</b> who injured you! <i>("scum": slang meaning low-class person)</i>	Sí. La primera expresión de estilo coloquial se traduce con un verbo del registro estándar. No obstante, el resto de diálogo es de estilo coloquial.

6. <i>Disney's Hercules Ep. 11</i>	<p>HERCULES Ovce?! Tražiš od mene da uvam ovce?</p> <p>AMPHITRYON Neko mora da vodi ra una o stadu dok se ja ne oporavim. <b>Samo se nadam da možeš da se odgovorno izboriš sa tim zadatkom.</b></p> <p>HERCULES <b>Ma daj, ale.</b> Ja u im da budem heroj. Se aš se?</p> <p>[HERCULES ¿¡Ovejas?! ¿Me pides que cuide de las ovejas?</p> <p>AMPHITRYON Alguien tiene que encargarse del rebaño hasta que me recupere. <b>Solo espero que puedas cumplir con tu trabajo de manera responsable.</b></p> <p>HERCULES <b>Venga ya, viejo.</b> Si yo estudio para convertirme en un héroe. ¿Te acuerdas?]</p>	<p>HERCULES Sheep?! You want me to watch the sheep?</p> <p>AMPHITRYON Someone has to tend the flock until I heal up. <b>I just hope that you can handle the responsibility.</b></p> <p>HERCULES <b>C'mon, pop.</b> I'm a hero in training. Remember?</p>	<p>Sí. Se usa el estilo formal y coloquial en los mismos lugares que en la V.O.</p>
7. <i>Disney's Hercules Ep. 13</i>	<p>PAIN <b>U emu je fazon</b> sa ovom vodom koja ti briše pam enje? Z-z-zaboravio sam.</p> <p>[PAIN ¿Cuál es el truco de esta agua que borra la memoria? Lo he-he-he olvidado.]</p>	<p>PAIN <b>What's the deal</b> with this lethe water stuff again? I-I-I forget. (<i>"lethe": in Greek mythology the water in Hades whose waters cause drinkers to forget their past</i>)</p>	<p>Sí. Se usa estilo coloquial en la V. O. y en el doblaje en serbio</p>
8. <i>Disney's Hercules Ep. 13</i>	<p>PANIC (OS) Ne mogu da verujem da bogovi nisu <b>provalili</b> da je Hadova žurka samo zla smicalica.</p> <p>[PANIC (OS) No puedo creer que los dioses no <b>pillaran</b> que la fiesta de Hades solo era un plan malvado.]</p>	<p>PANIC (OS) I can't believe the gods couldn't <b>figure out</b> that Hades' party was really an evil scheme.</p>	<p>Sí. Se usa estilo coloquial en la V. O. y en el doblaje en serbio</p>
9. <i>Horton Hears a Who</i>	<p>HORTON: Ovaj se baš (<i>s naporom</i>) vrsto drži. Hajde, <b>mališa</b>, ne stidi se.</p>	<p>HORTON ...quite a (straining) grip. Come on, <b>little buddy</b>. (<i>buddy : friend</i>)</p>	<p>Sí. Estilo informal en ambas versiones. Se emplea una</p>

	[Éste está muy (se esfuerza) bien agarrado. Venga <b>pequeñín</b> , no seas tímido.]	Habla del «leaf bug» [hojabicho]	palabra coloquial (en negrita).
10. <i>Horton Hears a Who</i>	KENGURICA: Da, kako da budu <b>neotesani</b> . Zato moj Rudi u i kod ku e.  [CANGURO: Sí, cómo pueden ser unos <b>pillines</b> . Por eso mi Rudy estudia en casa.]	KANGAROO Yes, learning to be a bunch of <b>dundering doofuses</b> . That's why my Rudy is pouch-schooled. ( <i>dundering : idiotic</i> ) ( <i>doofuses : slang for, 'silly idiots'</i> ) ( <i>dundering doofuses : note alliteration</i> ) ( <i>pouch-schooled : kangaroo-themed variation on 'home schooled', meaning 'given educational instruction at home, rather than in a school' - 'pouch' refers to a saclike structure, such as the cheek pockets of the gopher or the external abdominal pocket in which marsupials carry their young</i> )	Sí. En el doblaje se emplea el estilo informal, aunque no una expresión que pertenezca al argot.
11. <i>Lilo &amp; Stitch Ep. 11</i>	MERTLE (ON) Ja u definitivno da osvojim plavu mašnicu u takmi enju orhideja. Šta eš ti, <b>lujko-Lo</b> ?  [MERTLE (ON) Yo definitivamente ganaré la cinta azul en la competición de orquídeas. ¿Qué harás tú, <b>loca-Lo</b> ?]	MERTLE (ON) I'm definitely getting the blue ribbon in the orchid competition. (beat) What about you, Weird-lo? ( <i>"blue ribbon" – an award indicating the best in a certain competition</i> ) ( <i>"Weird-lo" – an insulting combination of 'weirdo', meaning a strange or unusual person, and 'Lilo'</i> )	Sí. Uso de las expresiones coloquiales en ambos textos.
12. <i>Lilo &amp; Stitch Ep. 11</i>	ELENA To je najbolja i <b>najtajnija</b> plaža na celom ostrvu!  [ELENA Es la mejor y más secreta playa de la isla]	ELENA It's the best and most <b>secret-est</b> beach on the whole island! ( <i>"secret-est" – childlike way of saying 'most secretive'</i> )	Sí. Estilo infantil en ambos textos.
13. <i>Lilo &amp; Stitch Ep. 13</i>	PLEAKLEY (ON) Znao sam da ima neka za koljica zašto si uvek takav <b>mrgud</b> !	PLEAKLEY (ON) I knew there had to be a reason why you're always such a <b>grumpy gus</b> !	Sí. Se emplea una expresión similar en ambas

	PLEAKLEY (ON) [¡Sabía que existía una razón por la que eres tan <b>gruñón</b> !]	(“grumpy gus” – <i>slang meaning an irritable or angry person; NOTE alliteration</i> )	versiones.
14. <i>Lilo &amp; Stitch Ep. 13</i>	MRS. EDMONDS <b>Opa!</b> E to je ono što ja zovem... <b>svašta nešto!</b>  [MRS. EDMONDS ¡Olé! ¡Yo a eso le llamo... <b>todo y nada!</b> ]	MRS. EDMONDS Whoa! That's what I call a spontaneous... something or other! (“something...other” – <i>phase used when one cannot think of an appropriate way to describe something</i> )	Sí. Se reproduce el estilo coloquial del texto original.

A continuación, explicamos con más detalle, algunos de los ejemplos de la Tabla 19, que se ha utilizado para realizar el análisis del estilo y registro de los doblajes en serbio del corpus. El siguiente ejemplo muestra el uso del argot a través del uso de la palabra «fazon» ( , , ; , , ; [acción, elaboración, manera de fabricar; forma, corte, manera de vestir; aspecto físico])<sup>189</sup>, que en las frases del habla coloquial «moj/tvoj... fazon» [mi/tu... manera, rollo, estilo], según Benson (1993), significa «fashion, style», es decir, el modo en el que uno obra, se viste o la manera de ser que tiene, al igual que puede formar parte de la expresión «U čemu je fazon» [¿De qué se trata?], como en el ejemplo siguiente del dibujo animado *Hercules*.

Ejemplo 135	
Modalidad: <i>Doblaje</i> Título: <i>Disney's Hercules</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
(V.O.) PAIN	What's the <b>deal</b> with this lethe water stuff again? I-I-I forget. (“lethe”: <i>in Greek mythology the water in Hades whose waters cause drinkers to forget their past</i> )
(V.D.S.) PAIN	U čemu je <b>fazon</b> sa ovom vodom koja ti briše pamćenje? Z-zaboravio sam.
(traducción al español) PAIN	¿Cuál es el <b>truco</b> de esta agua que borra la memoria? Lo he-he-he olvidado.

189

<<http://www.vokabular.org/?lang=sr&search=fazon&Submit=%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%B6%D0%B8>> [Consulta: 2/6/2015]

Problema: *Estilo*  
Código: *Lingüístico*

Las listas de diálogos traducidas de *Sponge Bob*, *Lilo & Stitch*, y sobre todo *Hercules* representan un buen ejemplo del trasvase del registro coloquial. Según el director del estudio Loudworks, *or evi* (Anexo I: 82-88), el número de expresiones coloquiales en la traducción del *Hercules* se redujo antes de su doblaje, puesto que el uso de algunas palabras resultaba inapropiado e incomprensible para el público infantil. Aunque en algunos segmentos del texto meta, el lenguaje coloquial hace que la traducción resulte demasiado informal para un dibujo destinado a los niños (véase ejemplos 5, 6, 8 de la Tabla 19), se trata de una reproducción muy interesante de los registros de la versión original y del humor que surge tanto del estilo del texto como de sus rasgos léxico-semánticos.

El Ejemplo 136, que sigue, muestra esta diferencia entre las cualidades expresivas de la frase original y traducida. El diálogo gira en torno de la fiesta en la piscina que organizó Hades. Para traducir el verbo informal «to figure out», que según el *Larousse Gran Diccionario* significa resolver (un problema) o encontrar una solución, se emplea el verbo coloquial «provaliti» [llegar a comprender], que puede resultar incomprensible para el público infantil. Otras traducciones posibles serían «shvatiti» [comprender] o «ukapirati» [coger la idea], una expresión coloquial que sí se usa con los niños.

Ejemplo 136		
Modalidad: <i>Doblaje</i>		Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Disney's Hercules</i>		
(V.O.) PANIC (OS)	I can't believe the gods couldn't <b>figure out</b> that Hades' party was really an evil scheme.	
(V.D.S.) PANIC (OS)	Ne mogu da verujem da bogovi nisu <b>provalili</b> da je Hadova žurka samo zla smicalica.	
(traducción al español) PANIC (OS)	No puedo creer que los dioses no <b>pillaran</b> que la fiesta de Hades solo era un plan malvado.	
Problema: <i>Lenguaje coloquial</i>		
Código: <i>Lingüístico</i>		

Un ejemplo similar lo encontramos en la serie *Lilo & Stitch*, en el que se utiliza el nombre *lujka-Lo* [Loca lo], para traducir el apodo peyorativo de Lilo, «Weird lo», que, según lo anotado en la lista de diálogos original, es una combinación ofensiva de la palabra «weirdo (strange, unusual) y Lilo» (Anexo II). No obstante, la palabra «lujka» [loca, inmoral], que viene del argot, en contextos como este resulta inapropiada para los niños. Una traducción alternativa sería «udna Lo» [Rara lo].

En el dibujo animado *Sponge Bob*, el vocabulario coloquial se usa frecuentemente. En el siguiente ejemplo Bob Esponja intenta animar a su amigo fantasma que no consigue asustar a los personajes de su alrededor.

Ejemplo 137	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>SpongeBob SquarePants</i>	Episodio: <i>Ghost Host</i>
(V.O.) SpongeBob You're just... off your game, that's all.	
(V.D.S.) Sun er Bob Jednostavno nisi u formi.	
(traducción al español) Bob Esponja Simplemente, no estás en forma.	
Problema: <i>Lenguaje coloquial / estilo formal</i>	
Código: <i>Lingüístico</i>	

El mismo dibujo también contiene ejemplos del registro formal. En el Ejemplo 138, uno de los inspectores, que vino a averiguar si Sandy debe seguir su trabajo de inventora, se encuentra con Bob Esponja y Patricio.

Ejemplo 138	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>SpongeBob Square Pants</i>	Episodio: <i>Chimps Ahoy</i>
(V.O.) Percy And whom do I have the pleasure of addressing?	
(V.D.S.) Persi A sa kim imam zadovoljstvo?	
(traducción al español) Percy ¿Y con quien tengo el placer?	

Problema: <i>Lenguaje coloquial / estilo formal</i> Código: <i>Lingüístico</i>
---

#### 6.4.10. La traducción de las canciones y las rimas

Varios de los dibujos del corpus que estudiamos, como *Dora the Explorer*, *Sponge Bob*, *Lilo & Stitch*, y *Hercules*, empiezan con canciones que se traducen y cantan de acuerdo con la tendencia general en cuanto al doblaje de las canciones de los dibujos animados descrita en el capítulo 3 del presente trabajo. Dos de los dibujos, *Horton* y *Hercules*, contienen versos, que solo en una de las canciones (*Hercules*) no riman en el doblaje al serbio.

Las dos canciones de la mitad del episodio 13 de *Hercules* sí que se traducen, y solamente una de ellas rima. La canción de las musas precede la resolución de la trama de las series y resume el contenido de los episodios<sup>190</sup>. La versión de esta canción en serbio es una traducción literal del original y no una versión que pueda ser cantada, y, de hecho, fue subtitulada. La rima en los versos pares que existe en la versión original no se transfirió en la traducción serbia de dichos dibujos animados.

Ejemplo 139	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Disney's Hercules</i>	
(V.O.) MUSE	(SINGING) CAN TRIVIA STOP HADES BEFORE WE GO INSANE WHY DON'T THEY REMEMBER LETHE WATER ON THE BRAIN! (Note: insane and brain rhyme)
(V.D.S.) MUSE	DA LI E TRIVIJA ZAUSTAVITI HADA PRE NEGU ŠTO SVI POLUDIMO, O ZAŠTO SE NE SETE VODICE ZA PAMĆENJE!

<sup>190</sup> Véase un ejemplo en < <https://www.youtube.com/watch?v=VRbUT5lWGqg> > [Consulta: 1/6/2015]



Ejemplo 140
<p>Modalidad: <i>Doblaje</i><span style="float:right">Género: <i>Serie de animación</i></span>  <i>Título: Disney's Hercules And The Poll Party,</i>  Disney's Hercules, ep. 13.</p>
<p>(V.O.) PAIN/PANIC  (SINGING) WHEN YOUR WEATHER'S UNGODLY HOT  (SINGING) AND YA WANNA KEEP <b>COOL</b>  (SINGING) DON'T FORGET TO HIT THIS REFRESHING SPOT  (SINGING) TAKE A DIP IN THE <b>POOL</b> (Note: cool and pool rhyme).</p>

(V.D.S.) PAIN/PANIC<sup>191</sup>

KADA JE VREME ODVRATNO TOPLO  
A TI SAMO HO EŠ DA SE **RASHLADIŠ**  
NE ZABORAVI DA **POSETIŠ** JEDNO OSVEŽAVAJU E MESTO  
OKUPAJ SE U BAZENU TI.

(V.D.S. traducida al español)

PANIC/PANIC

CUANDO HACE UN CALOR HORRIBLE  
Y SOLO QUIERES **REFRESCARTE**  
NO OLVIDES **MARCHARTE** A UN SITIO FRESCO  
Y BAÑARTE EN LA PISCINA (TÚ).

Problema: *Traducción de las canciones*

Código: *Lingüístico y musical*

El dibujo animado *Horton* destaca del resto de los ejemplos por la rima y una traducción ingeniosa y lograda de los versos. El traductor P. Kova evi consigue transmitir el significado de los versos, los elementos humorísticos, y hace que rimen al mismo tiempo. El 100% de los versos en seis segmentos de la narración de la primera parte del dibujo riman (véase Anexo II). Este hecho es relevante ya que en la lista de diálogos original se subraya la importancia de los elementos prosódicos del texto. Veamos un ejemplo, en el que hemos resaltado en negrita la rima consonante conseguida en la versión serbia, ya que su traducción al español transmite el significado de los versos pero no la rima. El traductor obviamente ha seguido el vídeo del film a la hora de elaborar la traducción, lo que es de suma importancia en este caso ya que la lista de diálogos original es de preproducción. El ejemplo viene de la escena en la que el elefante Horton por primera vez oye las voces de los seres diminutos de una pequeña mota.

<sup>191</sup> En el guion traducido de *Hercules* se mantienen los nombres originales para marcar los principios de las frases aunque los mismos están adaptados dentro del texto.

Ejemplo 141	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Horton Hears a Who</i>	
<p>(V.O.) NARRATOR (voice over)          'So while Kangaroo stood there,          Sneering a sneer. (Sneering a sneer : note repetition of 'Sneer' - 'sneer' rhymes with 'ear' in dialogue below)          TOMMY          (chuckling) Horton, that was so gross. (gross: slang for, 'disgusting')          TOMMY (off) (chuckling) What are you gonna show us (on) next?          KATIE (giggles)          NARRATOR (voice over) (overlapping)          'Once again the speck floated...right by Horton's ear. (speck : tiny bit of something)          SPECK H-e-e-e-l...-p!          NARRATOR (voice over)          'And he heard it again (And...help : note that this narration is directly from the book)          NARRATOR (voice over) 'Just a very faint yelp          As if some tiny person were calling for help. (yelp : short, sharp cry)          (yelp, help : note that these words rhyme)          SPECK Help!          NARRATOR (voice over) 'And you know what he thought?          He thought there must be someone on top of that small speck of dust!          (must, dust : note that these words rhyme)          (note that this narration has been altered from the book to shift it from first person to third person)</p> <p>(V.D.S.)          NARATOR: I dok se kengurica opet važna pravi...          TOMI: Hortone, bilo je sjajno! Uči nas još!          KEJTI: (smeje se)          NARATOR: ...zrnce plovi pravo ka Hortonovoj glavi.          HUVILKA 1: U pomoć!          NARATOR: I on opet u, da, tako mu kljove,          kako neko si ušan u pomo ga zove.          HUVILAC 1: Aaah!          NARATOR: Šta je tad pomislio? Evo istine:          Da nekoga ima na tom zrnu prašine.          Da je tamo, možda, porodica cela,          deca koja tek su život zapo ela!</p> <p>(traducción sin rima al español)          NARRADOR: Mientras que la Señora Canguro quiere ser el centro de atención...          TOMI: Horton, ¡fue estupendo! ¡Enséñanos más! KATIE: (se ríe)          NARRADOR: ...la mota vuela hasta la cabeza de Horton.          CIUDADANA          WHO: ¡Socorro!          NARRADOR: y él oyó de nuevo, lo jura por su colmillo,</p>	

como alguien pequeñito le dice socorro.	
CUIDADANO	
WHO:	Aaaaa!
NARRADOR:	¿Qué se le ocurrió? La verdad es Que hay alguien en esta mota pequeña Quizás una familia entera ¡Y los niños que su vida estrenan!
Problema: <i>Rima</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

En el ejemplo siguiente se empleó un modismo («preuzeti fotelju» [ganar un puesto]) para traducir «wants his father career», una expresión no idiomática, debido a la necesidad de crear rima. El *Diccionario de las expresiones idiomáticas de la lengua serbia* (Otaševi, 2012: 987) define las expresiones similares de esta forma: «dobiti/uhvatiti/sesti/zasesti/uvaliti se u ministarsku fotelju – postati ministar» [obtener/coger/sentarse/quedarse sentado/meterse en un sillón de ministro – convertirse en un ministro].

Ejemplo 142	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Horton Hears a Who</i>	
El Narrador habla del hijo del alcalde de Who-ville que no desea seguir los pasos de su padre y convertirse en alcalde. (V.O.) NARRADOR (voice over) ‘Now to you or to me it’s abundantly clear That Jo-Jo did not want his father’s career.’  (V.D.S.) NARRATOR: Mada mi razumemo o evu želju, Džo-Džo ne želi da preuzme fotelju.  (traducción al español) NARRADOR: Aunque el deseo del padre es fácil percibir, Jo-Jo el testigo no quiere recibir.	
Problema: <i>Modismo</i> Código: <i>Lingüístico / Iconográfico</i>	

## 6.4.11. La traducción del humor

El trasvase de elementos humorísticos de las series y films animados del corpus en principio se piensa para el público infantil, salvo quizás en el caso de Bob Esponja, que curiosamente disfruta de un público más amplio, aunque las traducciones se elaboran principalmente para los niños (correspondencia con Miroslav Živanovi, coordinador de la producción ajena de B92). Los productos audiovisuales del corpus de doblaje en los que abundan los chistes son *Ice Age 2*, *Horton*, y *Hercules*, así que centraremos nuestro análisis en estos tres dibujos. Por esta razón, por el alto número de las variables que trata esta tesis y porque el humor ha sido analizado con anterioridad en los ejemplos de subtitulación, nos limitaremos a examinar un número menor de ejemplos que en los casos anteriores.

La Tabla 20 recoge nueve chistes de nuestro corpus, tres de cada dibujo anteriormente mencionado, con un total 13 elementos humorísticos. El 92, 31% de los estos elementos que componen los chistes, es decir, todos salvo uno, han sido traducidos en el doblaje en serbio.

Tabla 20. Traducción de humor en el doblaje

Dibujo animado	Traducción	V.O.	Elementos humorísticos en el doblaje y la V.O.
1. <i>Ice Age 2</i>	DEVOJ ICA START: <b>Pinjata!</b> DECA ŽIVOTINJE: Daaaaaaaaaaaaa! SID: ( <i>upada</i> ) ekaj! Trebalo bi da imaš povez. DEVOJ ICA DABAR: Dobro. SID: Jao! DŽEJMS: Hej, moj je rec da ga udarim! (...) DECA ŽIVOTINJE: (smeju se) DEVOJ ICA DABAR: <b>Hej, pa ti nisi pun slatkiša!</b>  [NIŃA START: <b>Piñata!</b> NIŃOS ANIMALES: Sfiiii!!!!!!	START GIRL Pinata! ( <i>decorated container filled with candy and toys, suspended from a height, intended to be broken by blindfolded children with sticks - it is used as part of Christmas and birthday celebrations in certain Latin American countries, or at children's parties - meaning that she plans to hit Sid like a pinata</i> ) ( <i>the children all prepare to hit Sid</i> ) YOUNG ANIMALS (cheer and shout "Yeah!" - continues under following scene and	Elementos visuales y paralingüísticos (en la V.O. y en el doblaje) Elemento no marcado (la última oración) (V.O., el doblaje)  Los pequeños animales utilizan a Sid como una piñata en su juego. La palabra «piñata», aunque un extranjerismo, se entiende en serbio.

	<p>SID: <i>(entra)</i> ¡Espera! Deberías tener una venda en los ojos.          NIÑA CASTOR: Vale.          SID: Ay!          JAMES: Oye, ¡ahora me toca a mí pegarle!          (...) NIÑOS ANIMALES: (se ríen)          DEVOJ ICA DABAR: <b>¡Oye, pero tú no estás lleno de chuches!]</b></p> <p>*La negrita en los ejemplos es mía.</p>	<p>dialogue)          SID          Stop! You're supposed to wear blindfolds!  <i>(note humor of Sid's correcting the children as to the proper way to play the game, but still allowing them to hit him with sticks)</i>          BEAVER GIRL          Okay.  <i>(the Girl hits Sid with her stick)</i>          SID (overlapping)          Ooh! (groans)  <i>(James grabs the stick from her)</i>          JAMES          Hey, it's my turn to hit the sloth!          (...) YOUNG ANIMALS          (cheer and laugh)          BEAVER GIRL  <b>Hey, you didn't have any candy in you.</b>  <i>(note humor of the Beaver Girl's actually thinking that a living creature like Sid would be filled with candy)</i></p>	
2. <i>Ice Age 2</i>	<p>DIJEGO: estitam. Sad <b>si budala na dva jezika.</b></p> <p>[DIEGO: Felicidades. Ahora eres <b>un idiota en dos idiomas.</b>]</p>	<p>DIEGO          Congratulations. You're now an <b>idiot in two languages.</b>  <i>(note humor of Diego's insult, implying that Sid is not only foolish when he talks in English, but is now completely misunderstanding the Spanish language as well)</i></p>	<p>Elementos no marcados          (V.O., el doblaje)</p>
3. <i>Ice Age 2</i>	<p>MANI: Hej, ko vam je dozvolio da mu ite lenjivca?          DIJEGO: <b>Mani, ne guši de ju maštu.</b></p> <p>[MANNY: Quién os ha permitido torturar al osos perezoso.          DIEGO: <b>Manny, no les destruyas la imaginación a los niños.</b>]</p>	<p>MANNY          ...-d you kids could torture the sloth?          YOUNG ANIMALS (off)          (overlapping)          (low and indistinct chatter - continues under following scenes and dialogue)          DIEGO          Manny, don't squash their</p>	<p>Elemento de sentido de humor dela comunidad          (V.O.,el doblaje)</p>

		creativity. (Manny : diminutive nickname for, 'Manfred' - this is established as Manny's full name in the original "Ice Age") (squash : suppress) (note humor of Diego's thinking that the children's cruel treatment of Sid is in any way creative)	
4. Disney's Hercules Ep. 11	<p>AMPHITRYON Zdravo sine. Drago mi je da si stigao. Uzmi malo tople okolade.</p> <p>HERCULES <b>Došao sam da se kaznim djubre koje to je ranilo!</b></p> <p>AMPHITRYON U stvari, <b>ja sam stao u krti iju rupu.</b></p> <p>[AMPHITRYON Hola hijo. Me alegro que hayas llegado. Toma un poco de chocolate caliente.</p> <p>HERCULES <b>He venido a castigar al canalla que te hirió.</b></p> <p>AMPHITRYON En realidad, <b>he pisado un agujero de ardilla de tierra.]</b></p>	<p>AMPHITRYON Hello, son. Glad you could make it. Help yourself to cocoa. (Glad...it" : meaning that Amphitryon is glad that Hercules could come home) (“cocoa” : a hot chocolate drink)</p> <p>HERCULES <b>I have come to wreak vengeance upon the scum who injured you!</b> (“scum”: slang meaning low-class person)</p> <p>AMPHITRYON Truth is, <b>I stepped in a gopher hole.</b></p>	Elemento de sentido del humor de la comunidad (V.O., el doblaje)
5. Disney's Hercules Ep. 11	<p>NARRATOR (VO): Hm. Ovo je podzemni svet. Vladavina Hada. Gospodara mrtvih. <b>Ne baš fin tip.</b></p> <p>[NARRATOR (VO): Hummm. Éste es el inframundo. El gobierno de Hades. Del dueño de los muertos. <b>El tío no es muy legal.]</b></p>	<p>NARRATOR (VO): Ahem. The Underworld. The domain of Hades. Lord of the dead. <b>And not a nice guy.</b></p>	Elementos lingüísticos y paralingüísticos, (expresiones coloquiales dentro de un registro formal)  (V.O., el doblaje)
6. Disney's Hercules Ep. 13	<p>HERCULES Kako si mogao to da uradiš?*</p> <p>PHIL <b>Pa ja sam polu-koza. Papir je bio ukusan.</b></p> <p>HERCULES “Iskreno žalimo....nemate dovoljno herojskhi dela u biografiji... fali vam 12 junaštva.</p>	<p>HERCULES How could you do that? (“that” : referring to Phil not telling Hercules about the cut and then hiding the evidence)</p> <p>PHIL <b>I’m half-goat. It’s good paper.</b></p>	Elemento no marcado (V.O. y el doblaje)

	<p>[HERCULES ¿Cómo pudiste hacer eso? PHIL <b>Pues, como soy medio cabra. El papel estaba sabroso.</b> HERCULES Sentimos decirle que no posee suficientes hazañas en su currículum... necesita 12 heroísmos más.]</p> <p>*Se refiere a que Phil no le dijo que no fue aceptado en un Curso de Héroes.</p>	<p>(<i>"I'm...paper": Phil thinks Hercules means how could Phil eat the paper</i>) HERCULES (SKIMMING) "Sincere regrets... aren't enough heroic acts on your resume... twelve labors short, Phil.</p>	
7. Horton <i>Hears a Who</i>	<p>HORTON: Izvinite, <b>žurim!</b> MAJMUNI: (besno ski e)</p> <p>[HORTON: ¡Perdón, <b>voy con prisa!</b> MONOS: (chillan de rabia)]</p>	<p>HORTON Excuse me! <b>Pardon my stampede!</b> (<i>Pardon my stampede: note humor of this remark</i>)</p>	<p>Elemento visual (en el doblaje y V.O.) Elemento lingüístico (V.O.)</p>
8. Horton <i>Hears a Who</i>	<p>HORTON: <b>Momci, pa mi smo sisari! Izgleđa da diplomatija ne daje rezultate.</b></p> <p>(En la película se ha realizado la adaptación de la parte del contenido de la frase: Ma dajte ljudi, pa svi smo sisari!)</p> <p>[HORTON: ¡Chicos, <b>que todos somos mamíferos! Parece que la diplomacia no da resultados.</b> (En el film: ¡Venga, hombres, que todos somos mamíferos!...)]</p> <p>*Subrayado es mío.</p>	<p>HORTON <b>Come on, guys! We're all mammals!</b> (<i>implying that they should maintain friendly relations due to their common bond of being mammals</i>) HORTON <b>I feel the diplomatic process is beginning to break down.</b> (<i>break down : cease to be effective</i>) (<i>note this is usually said of hostile countries who are failing at peaceful diplomatic negotiations - note humor of Horton using this phrase in regard to the monkeys' attack on him</i>)</p>	<p>Elementos de sentido del humor de la comunidad (V.O., el doblaje)</p>
9. Horton <i>Hears a Who</i>	<p>KENGURICA: Ve sam ti rekla da se <b>u džungli ne treba ponašati kao divlja životinja.</b></p> <p>[CANGURO: Ya te dije que <b>no debemos comportarnos como animales salvajes en la jungla.</b>]</p>	<p>KANGAROO How many times have I told you that <b>the jungle is no place to act like a wild animal?</b> (<i>note humor of this remark, as wild animals live in the jungle</i>)</p>	<p>Elementos no marcados. (V.O., el doblaje)</p>

El humor de los dibujos animados de la *Edad de Hielo*, *Horton* y de *Hercules* está



basado en expresiones coloquiales, juegos de palabras y, en el caso de *Hercules*, en el tono paródico con el que se presentan los dioses de la Antigua Grecia. En este sentido puede afirmarse que los elementos humorísticos que se detectan son, en este orden, de los tipos: no-marcado (4 de 11), de sentido del humor de la comunidad, en cuyo caso nos referimos a una comunidad amplia de la cultura occidental (3 de 11), visual y/o paralingüístico (2 de 11), y lingüístico (2 de 11) (para los elementos humorísticos véase Martínez Sierra, 2008; y el apartado 5.10). Recordamos que aunque en la Tabla 20, solo dos de los ejemplos contienen elementos visuales y paralingüísticos, estos son muy frecuentes en el presente corpus de dibujos animados, pero se ha decidido introducir solamente algunos ejemplos representativos, ya que, según nuestro examen, las versiones dobladas siempre los contienen.

La ironía con la que Diego, personaje de la *Edad de Hielo*, se dirige al oso perezoso en el siguiente ejemplo, se refleja en el léxico y el registro de la versión traducida. Además, el traductor consigue transmitir la nota humorística que se extiende desde la frase anterior de la oración, en la que Sid toma por igual la palabra española «el campo» y la palabra inglesa «camp» [camping]. Los elementos con los que se consigue el efecto humorístico existen tanto en la V.O. como en la traducida.

Ejemplo 143	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Ice Age 2</i>	
(V.O.) DIEGO Congratulations. You're now an idiot in two languages. (V.D.S.) DIJEGO: Čestitam. Sad si budala na dva jezika. (traducción al español) DIEGO: Enhorabuena. Ahora eres tonto en dos lenguas.	
Problema: <i>Humor</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

En el caso Ejemplo 144, el humor proviene de los elementos paralingüísticos y lingüísticos, es decir del tono paródico, que se percibe al escuchar la escena, y del uso del lenguaje coloquial. El registro formal usado por el narrador que habla en OFF y la seriedad del tema que se está desarrollando en las primeras tres oraciones, combinados

con la última frase de registro coloquial, dan al texto la dosis de humor que también se refleja en la traducción.

Ejemplo 144	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Disney's Hercules</i>	
(V.O.) NARRATOR (VO)	Ahem. The Underworld. The domain of Hades. Lord of the dead. <b>And not a nice guy.</b>
(V.D.S.) NARRATOR (VO)	Hm. Ovo je podzemni svet. Vladavina Hada. Gospodara mrtvih. <b>Ne baš fin tip.</b>
(traducción al español)	
NARRATOR (VO)	Ejem. Éste es el inframundo. El gobierno de Hades. Del dueño de los muertos. <b>El tío no es muy legal.</b>
*la negrita es mía.	
Problema: <i>Humor y Registros</i>	
Código: <i>Lingüístico y paralingüístico</i>	

En el Ejemplo 152, en una lucha eterna con la cangura, Horton recibe otra reprimenda por jugar con su hijo y otros animales, puesto que en una *jungla* no hay que comportarse de forma *salvaje*. El ejemplo demuestra la presencia del elemento no-marcado, un chiste de carácter internacional que proviene de la sinrazón de las frases pronunciadas por la antiheroína del film.

Ejemplo 145	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Horton Hears a Who</i>	
(V.O.) KANGAROO	How many times have I told you that the jungle is no place to act like a wild animal?
	(note humor of this remark, as wild animals live in the jungle)
(V.D.S.) KENGURICA:	Već sam ti rekla da se u džungli ne treba ponašati kao divlja životinja.
(traducción al español)	Sra. CANGURO: Ya te dije que no debemos comportarnos como animales salvajes en la jungla.
Problema: <i>Humor</i>	
Código: <i>Lingüístico</i>	

Los elementos visuales, los gestos y las posturas de los personajes que provocan risa son numerosos en estos largometrajes de animación, y no suelen necesitar una traducción, dado su carácter universal, y que se trata de un idioma que todos los niños entienden. Una de estas escenas es el enfado que provoca Horton en los monos al pasar corriendo y destruir todo a su alrededor, por lo que ellos inician un ataque con plátanos. Mientras tanto, Horton pronuncia una frase de registro formal, «Pardon my stampede», como un elemento añadido de humor, más destacado en la frase en inglés que en serbio (véase Anexo II). La siguiente frase «Come on, guys! We're all mammals!» representa elementos de sentido de humor de la comunidad, porque se alude a las relaciones democráticas de los países del mundo occidental (véase la nota en el guion original), y sí que se traduce. Esta frase en serbio no concuerda con el guion traducido, por lo que suponemos que fue modificada durante el doblaje, probablemente para ganar en oralidad.

Ejemplo 146	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Dibujo animado</i>
Título: <i>Horton Hears a Who</i>	
<p>(V.O.) HORTON Excuse me! Pardon my stampede!  (Pardon my stampede : note humor of this remark) (...)</p> <p>HORTON  Come on, guys! We're all mammals!  <i>(implying that they should maintain friendly relations due to their common bond of being mammals)</i></p> <p>HORTON  I feel the diplomatic process is beginning to break down.  <i>(break down: cease to be effective)</i>  <i>(note this is usually said of hostile countries who are failing at peaceful diplomatic negotiations - note humor of Horton using this phrase in regard to the monkeys' attack on him)</i></p> <p>(V.D.S.) HORTON: Izvinite, žurim!  MAJMUNI: (besno ski e) (...)  HORTON: Momci, pa mi smo sisari! Izgleda da diplomatija ne daje rezultate.</p> <p>(En la película se ha realizado la adaptación de la parte del contenido de la frase: Ma dajte ljudi, pa svi smo sisari!)</p>	

(traducción al español) HORTON: ¡Perdón, voy con prisa! MONOS: (chillan de rabia) (...) HORTON: ¡Chicos, que todos somos mamíferos! Parece que la diplomacia no da resultados.  (En el film: ¡Venga, hombres, que todos somos mamíferos!...)
Problema: <i>Humor</i> Código: <i>Lingüístico</i>

Tanto los registros como la rima y el humor se vierten con éxito en una gran mayoría de las traducciones para el doblaje que hemos examinado, de las que algunas son unos bellos ejemplos de la creatividad traductora.

### 6.5. Análisis del *voice-over* y del doblaje en *off*

En este apartado, nos ocuparemos del análisis de un guion traducido de la película documental *The Great San Francisco Earthquake*, que nos ayudará a complementar y verificar los datos relacionados con el formato de los guiones traducidos de los documentales para la cadena B92 mediante el uso del doblaje en OFF y el subtitulado, según lo expuesto en el apartado 4.3 del presente trabajo.

Asimismo, presentaremos las normas del ajuste en el caso del *voice-over*, en los otros dos films documentales del corpus, *The Greeks – Crucible of Civilization* (RTS 2) y *Emperors of the Ice* (DVD, Millennium). Dado que en el apartado 4.3. hemos presentado un buen número de ejemplos de documentales estrenados en la televisión, en esta sección, utilizaremos un corpus más reducido que en el caso de la subtitulación con el objetivo de comprobar esos datos y validarlos o refutarlos. Además, nos limitaremos a describir los aspectos de la traducción propios de los documentales, ya que otras características de la traducción de los textos audiovisuales se han analizado con anterioridad en los apartados sobre la subtitulación y el doblaje.

### 6.5.1. Aspectos formales de la traducción y el ajuste

El guion traducido del film *Veliki Zemljotres (The Great San Francisco Earthquake)*, traducido por el equipo de la cadena de televisión B92, muestra que se usa la subtitulación para traducir las intervenciones de las personas que se dirigen a la cámara y el doblaje en OFF para traducir las intervenciones del narrador, cuya voz es de naturaleza no diegética. Las intervenciones de este narrador se separan en secciones definidas por los códigos de tiempos. Su segmentación es irregular, y puede abarcar una parte de una oración o una oración entera. Por todo esto, aunque estas secciones se asimilan al concepto de los *takes*, realmente no lo son.

Todo lo contrario al doblaje en serbio, la práctica que se suele seguir en España es dividir el texto en *takes* con los códigos del tiempo, y utilizar símbolos y notas dirigidas a los actores de doblaje. A veces los guiones en español no incluyen la división en *takes*, pero la tendencia general es realizar este paso (Luki, 2013: 195-199).

El siguiente ejemplo muestra el principio del guion en serbio para el doblaje en *off*. Está separado en tres columnas, que se denominan de la siguiente manera: *código de tiempos*, *vídeo* que señala la aparición de los subtítulos, y *audio* que incluye la traducción de los segmentos narrados y las intervenciones de los interlocutores. Los títulos se destacan mediante el color rojo. No se utilizan notas ni símbolos.

TIMECODE	VIDEO	AUDIO
01:03:11	TITL	Postoje tri glavna događaja... [Existen tres eventos principales...]
01:03:16		... zemljotres u San Francisku 1906.godine. [el terremoto en San Francisco en 1906.]
01:03:33		<u>Narator:</u> [Narrador] San Francisco je 1906 godine uzbudljiv grad sa više od četristo hiljada stanovnika,... [San Francisco de 1906 es una ciudad emocionante con más de cuatrocientos mil habitantes,...]

Ejemplo 147: Guion traducido por B92 para el doblaje de la película documental en Serbia.

El siguiente Ejemplo 155 del guion traducido muestra cómo a veces en una misma sección se puede incluir la parte narrada y el comienzo del subtítulo que la sigue

apuntado para que el actor serbio se pueda preparar para entrar o dejar de hablar. Los testimonios de los interlocutores se subtitulan en el programa de subtitulación de la cadena.

01:01:29		I borbi za mo i kontrolu nad gradom u haosu. [Y la lucha del poder y control sobre una ciudad caótica.]
01:01:32	TITL	Ina e ne e ostati ništa od grada! [¡Y es que la ciudad se quedará en nada!]

Ejemplo 148: *Guion traducido por B92 para el doblaje de la película documental.*

El título del film está resaltado en negrita (véase el Ejemplo 149) y mediante caracteres de color rojo en la segunda columna, de modo que se subtitula, y a diferencia del resto de los títulos de nuestro corpus de documentales no se lee en voz alta.

01:02:20	VELI KI ZEMLJOTES [EL GRAN TERREMOTO]	
----------	--	--

Ejemplo 149: *Localización del subtítulo en la lista de diálogos del documental traducido en la cadena B92.*

Los otros dos ejemplos de las películas documentales del presente corpus utilizan el *voice-over* en su forma tradicional para traducir las intervenciones de los expertos o los interlocutores, y el doblaje en OFF para las intervenciones del narrador en OFF. Los actores serbios que traducen las intervenciones de los interlocutores son distintos de los que realizan el doblaje del narrador.

En el caso del *voice-over*, en el film *The Greeks – Crucible of Civilization* (RTS 2) y *Emperors of the Ice* (DVD, Millennium), las intervenciones de los actores serbios empiezan con retraso en relación con la V.O., y se terminan uno o dos segundos antes. Los tiempos de entrada coinciden con los examinados en los casos anteriores del apartado 4.3. y son de entre dos y tres segundos de retraso en el primer documental y entre uno y dos segundos, aproximadamente, en el segundo.

En el documental sobre la antigua Grecia, detectamos un uso interesante de los efectos producidos en el audio a la hora de doblar las palabras de Aristóteles para

compensar un ligero acento que su voz tiene en la V.O. El narrador serbio lee sus palabras que resuenan con reverberación, y así se diferencian del resto de la narración en el minuto 00:01:50 de la V.D.S., es decir, 00:10:50 de la V.O. (véase Anexo II).

Las voces de los narradores serbios son masculinas, como en la V.O., de tonos afines, y los timbres de voz, dependiendo del caso, más o menos similares. El registro del texto que leen es formal igual que en la V.O. Los nombres de los actores de doblaje se leen por parte de los narradores principales al final del documental.

En el caso de los segmentos narrados no se ha realizado una significativa reducción del texto, ya que al ser cancelada la voz del narrador original disminuye la necesidad de un ajuste estricto. Los textos, sin embargo, se han ajustado al cambio de las imágenes, y en ocasiones se han elidido marcadores del discurso o se ha comprimido el texto en el caso de las traducciones realizadas mediante el *voice-over*, según las necesidades de cada caso

Presentamos un ejemplo que ilustrará dicho procedimiento, una manera común de sintetizar el texto. En el ejemplo número 150, se ha conseguido transmitir el significado original mediante una frase más fluida en serbio, elidiendo la estructura «the idea of» del guion en inglés, y comprimiendo «would be entirely accurate» en «vrlo» [muy]. El estilo es ligeramente menos elevado, pero se ha conseguido transmitir su sentido, los pequeños cambios del registro y se ha realizado un ajuste adecuado.

Ejemplo 150	
Modalidad: <i>Doblaje</i> Título: <i>The Greeks – Crucible of Civilization</i>	Género: <i>Documental</i> TCR: 00: 09: 31
<p>(V.O.) I think that the idea of the Ancient Greeks life was nasty, brutish and short would be entirely accurate. Certainly life was extremely tough.</p> <p>(V.D.S.) Mislím da je život anti kih Grka bio vrlo gadan, surov i kratak. Život im je sigurno bio vrlo težak.</p> <p>(traducción al español) Creo que la vida de los antiguos griegos era horrible, brutal y corta. Su vida era seguramente muy difícil.</p>	
<p>Problema: <i>Síntesis de la información</i> Código: <i>Lingüístico</i></p>	

En el siguiente ejemplo del documental sobre los pingüinos emperadores y los efectos del calentamiento global, la expresión «give birth to», con el sentido metafórico, se ha comprimido a través del verbo reflexivo «stvarati se» [crearse].

Ejemplo 151	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Documental</i>
Título: <i>Emperors of the Ice</i>	TCR: 00:00:53
<p>(V.O) NARRATOR: Parts of the Antartic are warming, <b>giving birth to</b> huge icebergs, one size of Cyprus. The consequences could be catastrophic.</p> <p>(V.D.S.) NARATOR: Delovi Antarktika se zagrevaju. <b>Stvaraju se</b> veliki ledeni bregovi. Jedan je veli ine Kipra. Posledice mogu biti fatalne.</p> <p>(traducción al español) NARRADOR: Las partes del Antártico se están calentando. <b>Se crean</b> grandes icebergs. Uno tiene el tamaño de Chipre. Las consecuencias pueden ser fatales.</p>	
<p>Problema: <i>Registros</i></p> <p>Código: <i>Lingüístico</i></p>	

#### 6.5.2. Aspectos traductológicos

A continuación, brevemente resaltaremos algunas de las características de estos documentales, sin entrar en detalles, ya que tanto los aspectos traductológicos, como el estilo y los registros han sido analizados con anterioridad en el presente trabajo de investigación.

El documental sobre los principios de la democracia en la Antigua Grecia (*The Greeks...*), realizado para la televisión pública, se distingue por un estilo muy cuidado, característico de las películas documentales que se pueden ver en la televisión pública, y por un registro formal que corresponde al de la V.O. La traducción del documental, además, se distingue por las estructuras que respetan el orden natural de las palabras en el idioma meta. Veamos un ejemplo.



Ejemplo 152	
Modalidad: <i>Doblaje</i> Título: <i>The Greeks – Crucible of Civilization</i>	Género: <i>Documental</i> TCR: 00: 10: 38
<p>(V.O.) NARRATOR: This was no society of equals. The common Athenians lived <b>under the yoke</b> of the aristocrats. Men such as Cleisthenes father. For the Greek writer Aristotle, this was a world <b>ridden by injustice</b>.</p> <p>(V.D.S.) Narator: Ovo nije bio život jednakih. Atinjani su <b>živeli pod jarmom</b> aristokrata poput Klistenovog oca. Za gr kog pisca Aristotela, taj svet je bio <b>razdiran nepravdama</b>.</p> <p>(traducción al español) Narrador: Esta no era la vida de los iguales. Los Atenienses <b>vivían bajo el yugo</b> de los aristócratas como el padre de Clístenes. Según el autor griego Aristóteles, ese mundo estaba <b>atormentado por las injusticias</b>.</p>	
Problema: <i>Estilo</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

El texto de la traducción al serbio del Ejemplo 152 realza mediante un estilo muy cuidado los mismos puntos que la versión original, ofreciendo una lectura fluida y adornada con los elementos característicos de los textos literarios de temática similar.

La película documental traducida para el DVD, *Emperors of the Ice*, que cuenta la vida del pingüino emperador, emplea traducciones literales de la versión original y los mismos registros. En el Ejemplo 153, el narrador de la versión original describe el ambiente y el aire seco del Antártico con la comparación «the air is dry as bone». Dicha comparación se traduce literalmente al serbio, con «suv poput kosti» [seco como un hueso], aunque la expresión recomendada por el *Diccionario de las expresiones idiomáticas de la lengua serbia* (Otaševi, 2012: 25), en este caso en particular, es «suv kao barut» [seco como la pólvora].

Ejemplo 153	
Modalidad: <i>Doblaje</i> Título: <i>Emperors of the Ice</i>	Género: <i>Documental</i>
<p>(V.O.) NARRATOR: The air is as dry as bone.</p> <p>(V.D.S.) Narador: Vazduh je suv poput kosti.</p> <p>(traducción al español) Narrador: El aire está seco como un hueso.</p>	

Problema: <i>Modismo</i> Código: <i>Lingüístico</i>
--

Como curiosidad añadimos que las instrucciones de utilizar el vídeo en serbio contienen términos ingleses como *start*.

El registro de la traducción del mismo documental concuerda con la V.O. El siguiente ejemplo muestra el registro informal utilizado por uno de los científicos, traducido mediante el *voice-over*, y un registro también informal en la versión meta.

Ejemplo 154	
Modalidad: <i>Doblaje</i>	Género: <i>Documental</i>
Título: <i>Emperors of the Ice</i>	TCR:
(V.O.) <b>JERRY KOOYMAN</b> I don't know what's going on.  (V.D.S.) <b>DŽERI KOIMAN</b> A ja ne znam o emu se radi.  (traducción al español) <b>JERRY KOOYMAN</b> Y yo no sé de qué se trata.	
Problema: <i>Registros</i> Código: <i>Lingüístico</i>	

Una de las dificultades en el trasvase del género documental es la terminología, que a menudo puede resultar difícil de transferir y requiere un buen trabajo de documentación (Luki , 2013: 201-202). Según el análisis de los ejemplos del presente corpus, la traducción de los términos técnicos relacionados con el mundo natural y las ubicaciones geográficas, así como de los términos, lugares y nombres históricos ha sido realizada a través de sus equivalentes en el idioma serbio, o de las traducciones recomendadas por el diccionario inglés-serbio de Filipovi (1990). Entre otros ejemplos encontramos: *Rosovo more* [el mar de Ross], *kraljevski pingvin* [el pingüino emperador] (*Emperors of the Ice*); *Klisten* [Clístenes], *helota* [ilota - siervo, esclavo de los espartanos], *Ilijada* [Ilíada], *Keramikos* [El Carámico - una zona de Atenas], *Aristotel* [Aristóteles], etc. En el 100% de estos casos, se emplearon los términos acuñados en el idioma serbio.



## Capítulo 7. Conclusiones y perspectivas de futuro

### Consecución de objetivos

El trabajo de investigación realizado en la presente tesis doctoral se ha centrado en describir los aspectos históricos, profesionales, técnicos, formales y traductológicos de la traducción audiovisual en Serbia. **El objetivo, principal ha sido realizar un estudio descriptivo, empírico y exploratorio de la TAV en Serbia**, en particular de la subtitulación de películas en inglés, del doblaje de dibujos animados, y de la traducción de documentales, según se detalla a continuación:

- **Estudio descriptivo:** Se desarrolla a través de la observación y el análisis de un corpus de textos audiovisuales, se deducen y describen tendencias de traducción específicas de distintos géneros audiovisuales.
- **Estudio empírico:** Consiste en observar y cuantificar las recurrencias propias de la TAV que se producen en el corpus de textos audiovisuales, previamente seleccionado por su variedad en cuanto a géneros audiovisuales, en cuanto a soportes y en cuanto a agentes implicados en el proceso
- **Estudio exploratorio:** Se ha empleado, por tanto, una metodología de corte exploratorio y descriptivo-interpretativo, ya que se ha buscado estudiar, describir e interpretar una realidad concreta con el objetivo de mapear y detectar las normas de la traducción para el doblaje, la subtitulación y el voice-over; con carácter empírico por la obtención, tratamiento y gestión de los datos obtenidos a partir de las encuestas y de las traducciones analizadas; y con una representatividad sustantiva o sociológica, no numérica, que está motivada por el deseo de integrar en el estudio diferentes aspectos de una realidad compleja.

El análisis de textos que forman el corpus de films, series, dibujos animados y documentales ha servido para comprobar la certeza o falsedad de las hipótesis en relación con las convenciones que existen en la traducción para la subtitulación, doblaje y *voice-over*, y comprobar la veracidad de los datos obtenidos de los profesionales entrevistados, que han sido expuestos en los capítulos 4 y 5.

Este objetivo principal ha sido cumplido, ya que se han analizado las características técnicas, formales y traductológicas de los textos audiovisuales, y los resultados se han contrastado con los datos expuestos por los profesionales. Para cumplir con este propósito, se han formalizado las tablas (capítulo 6 y Anexo III) con los ejemplos representativos del corpus que muestran las características relevantes de la TAV en Serbia, y se han presentado los resultados del análisis de dichos datos. Con ello se ha pretendido confirmar o refutar las convenciones de la TAV en un corpus limitado, ya que habría sido necesario realizar varios estudios, cada uno con un catálogo determinado, coherente y amplio para poder asegurar la existencia de dichas convenciones a nivel general en todo el país. Al mismo tiempo se han comparado las características de la subtitulación de las películas en DVD con las traducidas para la TV.

Gracias a las entrevistas con los profesionales serbios se ha podido cumplir con **el segundo objetivo** de este trabajo, que consistía en **describir los aspectos profesionales de la traducción audiovisual**. Esta información se ha presentado en el tercer capítulo de la tesis, junto al proceso de la traducción en el caso de las tres modalidades dominantes. De este modo se han podido tomar en consideración los factores externos que influyen en las traducciones.

Mediante las entrevistas a los traductores y profesionales de las cadenas RTS y B92, y del estudio de doblaje Loudworks, se han podido **presentar los procesos de traducción de las tres modalidades de TAV** descritas en este trabajo de investigación, con lo que se ha cumplido con **el tercer objetivo** de este trabajo.

Gracias a la entrevista a la traductora de la antigua Yugoslavia, Zora Čavić, y la revisión de la bibliografía se ha establecido un estudio de los **antecedentes de la TAV en Serbia y de algunas de sus características en los tiempos de la Radio Televisión Belgrado**, ahora Radio Televisión Serbia, entre los años setenta y principios de los noventa. Este ha sido **el cuarto objetivo** de esta tesis doctoral que ha sido cumplido

parcialmente, ya que hubiera sido necesario entrevistar a más traductores de la RTV Belgrado y analizar los textos del dicho periodo para poder afirmar que la existencia de las convenciones descritas en nuestro estudio se sustenta en normas establecidas en las décadas anteriores.

**El quinto objetivo consistía en la descripción de la historia de la TAV en Europa y España** con el fin de compararla con los antecedentes de la TAV en Serbia. Para cumplir con el mismo, se ha presentado una breve descripción de los inicios de la industria cinematográfica en Serbia y su desarrollo, además de las influencias de la producción ajena en esta industria, lo que nos ha permitido encontrar los antecedentes del subtitulado y el doblaje y establecer la influencia que la industria cinematográfica tiene en la TAV.

Para una mejor comprensión del estado de la profesión audiovisual en Serbia, algunos de sus aspectos, como las tarifas y los derechos de autor, **se han comparado con las condiciones profesionales de la TAV en España**, lo que constituía el **sexto objetivo** de esta tesis doctoral.

**El séptimo objetivo** ha sido **sopesar la influencia de la censura lingüística o política en los textos audiovisuales**. Se ha podido comprobar que la censura de carácter político no tiene un papel importante en el caso de la TAV en Serbia, pero que la traducción del vocabulario tabú a menudo comporta cambios o reducciones del texto por parte del traductor a causa de la política de la empresa o de la autocensura. No obstante, a menudo ha sido difícil distinguir si dichos cambios o reducciones son fruto de la influencia de la censura o de la necesaria síntesis de la información propia de la subtitulación.

**El último objetivo** ha sido **indagar en las posibles razones de la preponderancia del subtitulado como modalidad dominante en la TAV en Serbia**. Gracias a las entrevistas a profesionales, se ha podido comprobar que la mayoría de los profesionales entrevistados consideran que la subtitulación está muy arraigada en el caso de Serbia, y que su larga tradición promete la conservación de esta modalidad audiovisual. Además, se considera que esta es la mejor modalidad traductológica en el caso de una cultura minoritaria porque facilita el aprendizaje de idiomas y su coste es más bajo que el del doblaje.

A continuación se resumen los principales resultados obtenidos tras la consecución de estos objetivos.

### **Factores externos**

La modalidad que prevalece y se usa en el caso de todos los soportes audiovisuales (cine, TV, DVD, los canales por cable), en casi todos los géneros audiovisuales, con excepción de los dibujos animados y de algunos documentales, es el subtitulado. El doblaje se reserva para los cortometrajes de dibujos animados y, desde los años noventa, también para los films de animación. El *voice-over* se usa en el caso de los documentales, las entrevistas y los *reality shows*, y la interpretación simultánea para los festivales de cine o diferentes galas. La audiodescripción empezó a utilizarse en 2011, aunque todavía se restringe a unas horas de programación reducida. Los subtítulos para sordos no comparten las mismas convenciones que se siguen en España, y se emplean solamente en el caso de programas y cine de producción doméstica.

Los intertítulos y los títulos grabados en lengua serbia en los primeros laboratorios serbios de principios del siglo XX se consideran los precursores del subtitulado. Esta modalidad triunfó en este país probablemente a causa de su menor coste y por ser más útil en el caso de una cultura minoritaria con respecto a las lenguas mayoritarias. El origen del doblaje y el *voice-over* se encuentra en los explicadores de películas que, al igual que en otros países, también existían en el ámbito cinematográfico serbio a principios del siglo XX.

Un recorrido cronológico de la historia del país y del cine yugoslavo y serbi nos ha permitido acercarnos al ámbito cultural en el que se desarrolla la traducción audiovisual. El cine serbio, hasta la década de los noventa, formaba parte del cine yugoslavo, siguiendo las tendencias mundiales, o ajustándose a nuevos tiempos y necesidades. Al mismo tiempo, las productoras extranjeras que operaban en el país y la industria cinematográfica de los países líderes en el sector ejercían su influencia en cuanto a los modelos de narrativa fílmica y a los modelos de lengua, así como a los principios de la traducción audiovisual. La llegada de las compañías extranjeras y la exhibición de los films con intertítulos, hicieron posible el trabajo de los explicadores (*tuma i, recitatori*),

quienes interpretaban los intertítulos. Algunos de ellos llegaron a ser reconocidos por su trabajo en aquellos tiempos, como demuestran artículos de prensa a partir de 1904. La aparición de los primeros laboratorios que traducían intertítulos terminó con la labor de los explicadores.

En la década de los setenta, se formó el primer grupo de traductores audiovisuales de la televisión nacional (véase 3.4.2.). La subtitulación se distinguía de la que actualmente se ejerce en la misma cadena por un ajuste más rígido (véase la entrevista a Zora Šavić-Ilić, Anexo I). Desde esta época, los procesos industriales del doblaje y la subtitulación han progresado en gran medida gracias a los avances tecnológicos.

La crisis política y económica del país en los años noventa tuvo una gran influencia en el devenir de la traducción audiovisual, que durante este tiempo sufrió la piratería y traducciones de baja calidad. A principios de este siglo, esta profesión volvió a consolidarse de nuevo, aunque todavía se caracteriza por algunas irregularidades (tarifas bajas, falta de proceso de revisión) y un perfil profesional bastante heterogéneo. Las remuneraciones varían según si se traduce para una cadena de televisión, para las cadenas por cable o para distribuidoras (véase 3.7.). Las traducciones para el doblaje suelen estar mejor pagadas, aunque las tarifas, igual que el salario medio de este país, siguen siendo más bajos que en España. Las distribuidoras normalmente establecen los precios por una película entera y las cadenas de televisión por una hora de película completa, y luego por los minutos que siguen.

Lamentablemente, no existe una organización o asociación de profesionales del sector audiovisual que se ocupe de la protección de los derechos de autor y de la regularización de sus ingresos. Los traductores tienen los derechos de autor sobre sus traducciones. No obstante, entre las empresas y los traductores se forman contratos que establecen el uso de las traducciones por parte de la empresa y sus cláusulas son muy variables. Al contrario de los traductores audiovisuales de la antigua Yugoslavia, la mayoría de los traductores de hoy en día son autónomos y trabajan para diferentes empresas, aunque el grupo de traductores de RTS suele trabajar solamente para esta cadena y procura utilizar las convenciones traductológicas y técnicas del subtitulado de manera coherente y homogénea.



La Traducción Audiovisual no se estudia como disciplina propia en las universidades serbias sino que se introduce muy superficialmente, junto con las otras modalidades de traducción, en el ámbito de los estudios de filología. No obstante, varios hechos prometen una mejora de la situación actual. El curso académico, 2015/2016, es el primer año de un nuevo Máster en Traducción de Conferencias, Traducción Técnica y Audiovisual, en la Facultad de Filosofía de Novi Sad que incluirá cursos en traducción audiovisual (véase 3.9.). En el mundo profesional, el grupo de traductores que actualmente trabaja para la Radio Televisión Serbia, ha conseguido elaborar unas normas que regulan el formato de los subtítulos y sus características a nivel lingüístico y traductológico (véase Anexo II).

En el caso de la subtitulación, se han constatado ciertas regularidades en cuanto a las características técnicas y formales de las traducciones. Además, se han observado unas normas traductológicas marcadas por el método de extranjerización. El proceso de subtitulación normalmente es similar en todas las cadenas a cuyos profesionales hemos entrevistado (véase 3.1.).

Por otro lado, la traducción para el doblaje está mucho menos convencionalizada y son pocos los estudios que producen doblajes de grandes producciones. No obstante, el interés por el doblaje de films de animación está creciendo y los proyectos realizados en algunos estudios de prestigio (de la distribuidora Tuck Vision y estudio Loudworks) han obtenido muy buenas críticas. Los procesos de doblaje difieren de un estudio a otro sobre todo en la fase de grabación en el estudio, que, según el caso, cada actor realiza individualmente o en el grupo (véase 3.2).

Es muy significativa la influencia que las traducciones para la televisión ejercen en la cultura y la vida diaria. Por eso, los traductores insisten mucho en la corrección del lenguaje usado y en su ortografía normativa. Según ellos, es importante transmitir el lenguaje coloquial de las películas, pero no tanto el argot muy específico y poco reconocible, dado que su intención es que las traducciones sean comprensibles para la mayoría del público (véase 5.8.). La tendencia que sigue la televisión pública, sobre todo, es eliminar el lenguaje vulgar que no tiene una influencia significativa en la trama, y las excesivas repeticiones de tacos.

La subtitulación le permite al espectador contemplar la imagen, y la versión original y traducida del texto al mismo tiempo, lo que convierte esta modalidad en un tipo de traducción vulnerable (Díaz Cintas y Remael, 2007: 56). Por consiguiente, el reto al que se enfrenta el traductor es mayor con respecto a otras modalidades, ya que puede convertirse en víctima de diferentes críticas, escritas por otros profesionales que no conocen las limitaciones del medio audiovisual ni los obstáculos con los que se enfrenta un profesional en este campo. Se han realizado pocas investigaciones en esta modalidad traductológica en Serbia, y faltan cursos especializados que propicien una normativa consistente y bien fundamentada que mejore la calidad de traducciones y la capacitación profesional del gremio. La formación de los traductores y su instrucción en el campo de la TAV y la enseñanza de las Teorías de la Traducción ayudaría a consolidar la profesión. Es más, según Pym (2012: 18): «ciertas teorías pueden ayudar a los traductores a mejorar la imagen que tienen de sí mismos como profesionales y así a transformar el trabajo lingüístico en una carrera gratificante». Aun así, una buena parte de la labor traductológica en estos sectores en Serbia merece ser valorada positivamente y la profesión en sí necesita un proceso de reivindicación. La ausencia de organizaciones y asociaciones de traductores audiovisuales hacen que la traducción dependa más del mercado y la voluntad de las empresas que de la calidad del producto.

### Resultados del análisis: Subtitulación

El análisis de los subtítulos de las series y films que forman nuestro corpus confirma, con escasas excepciones, la información derivada de las entrevistas con profesionales del sector audiovisual. Los subtítulos se elaboran en los programas informáticos especializados para la subtitulación, y el traductor es la persona que se encarga de su localización. Únicamente los subtítulos de dos films (*The Poseidon Adventure*, *10.5*) han sido confeccionados con el programa Word. En el caso de la traducción de las ediciones en DVD, es muy común el uso de *Spotting Dialog Lists*, de modo que los traductores siguen la segmentación de subtítulos realizada en inglés.

Los subtítulos coinciden en cuanto a su **aspecto formal**: se componen de máximo dos líneas; el tamaño de su fuente es entre 32 y 36, y la fuente de letra Arial o Tahoma,

que son bien visibles y fáciles de leer según los profesionales entrevistados (véase 4.1.1.). En el caso de otras convenciones, existen diferencias entre los subtítulos en la TV y en DVD, como por ejemplo el uso del cirílico en el primer caso, y del alfabeto latino en el segundo.

Tal y como nos confirmaron los profesionales entrevistados, el número de caracteres de los subtítulos de las dos cadenas analizadas con mayor número de audiencia (véase 1.2.), no excede los treinta y un espacios y caracteres por línea (RTS), o los cuarenta (B92). Según el análisis de los 70 ejemplos de la Tabla 4 (Anexo III), es decir, de 10 subtítulos por película de TV, el máximo número de caracteres por línea es 40, y por subtítulo 75 caracteres. En el caso de los films en DVD, los valores son similares: el máximo número de caracteres por línea es 36 y por subtítulo 69.

**La permanencia de los subtítulos** de TV en pantalla es de 2,5 s a 3,9 s en el 66% de los 50 casos examinados en la Tabla 2 del Anexo III. La permanencia máxima de los subtítulos en TV es de 5 s, y la mínima de 1,6 s, y la velocidad de lectura en este último caso es de 3,75 cps. **La velocidad de lectura máxima es de 18 o 19 cps en la televisión pública. Los subtítulos en DVD tienen unos valores más diversos, y la velocidad de su lectura va desde 24 cps**, una lectura bastante más rápida que en la TV, **a 4,67 cps**. No obstante, hay que tener en cuenta que la permanencia de los subtítulos de una palabra llega a ser de hasta 3 segundos, por lo que encontramos valores de una lectura muy pausada. La permanencia de los subtítulos es de entre 2 a 6 segundos, y de entre 4 y 6 segundos en el caso de subtítulos bilineales. Paradójicamente, la permanencia máxima de los subtítulos en pantalla es más larga en los DVDs que en la TV, aunque los DVDs ofrecen la posibilidad de retroceder o parar la imagen, y el riesgo de perder la información es menor. De un total de 60 subtítulos examinados (10 por película), en el caso de los DVDs, el 31% permanecen alrededor de 3s en pantalla.

**La segmentación de los subtítulos**, y del texto entre líneas se realiza respetando las unidades gramaticales. El análisis de los 70 subtítulos televisivos (Tabla 4, Anexo III) y los 60 subtítulos en DVD (Tabla 5, Anexo III), indica que la segmentación de las líneas y subtítulos en oraciones simples o en las distintas proposiciones de las oraciones compuestas, según el caso, constituye la tónica dominante de acuerdo con los testimonios de los profesionales (véase 4.1.2.). De hecho, en los subtítulos para la TV,

aproximadamente el 80% de los ejemplos de la Tabla 4 (Anexo III), con 70 subtítulos examinados y 77 segmentaciones, se han segmentado conservando las unidades gramaticales en cada línea o subtítulo. Los subtítulos en los DVDs segmentados de esta forma representan el 71% de los 60 ejemplos de la Tabla 5 (Anexo III). En cuanto a la longitud de las líneas de los subtítulos bilineales, al contrario de lo manifestado por los traductores serbios (véase 4.1.2.), un mayor número de los subtítulos tiene la primera línea más larga (más de 40% en ambos medios) que la segunda (más de 30%), y existen subtítulos cuyas líneas son de la misma longitud (menos de 20%).

En cuanto a **los títulos de las películas**, los mismos se resaltan en mayúscula y su permanencia en la pantalla de TV es de aproximadamente 3 s a 5 s (véase Tabla 3, Anexo III), y en los DVDs del corpus de 3 s a 7 s (véase Tabla 7, Anexo III).

Independientemente del medio, no se ha realizado **ningún tipo de síntesis de información** en entre el 44% y el 48% de los subtítulos, aunque, en el 6% de los subtítulos analizados de la TV y el 18,33% de los ejemplos de los DVDs, la velocidad de lectura es más alta de lo recomendado. Un porcentaje menor de lo necesario en la síntesis de información en los DVDs, y un menor control de calidad hacen que el espectador a menudo necesite más tiempo para su lectura (véase 6.3.5. y 6.3.6.). Se han analizado los subtítulos de cinco películas de TV, ya que dos films del corpus no cuentan con los códigos de tiempo, y seis de DVD. La técnica que ha sido utilizada con mayor frecuencia para sintetizar los subtítulos en ambos medios ha sido **la elisión** (aprox. 28%).

Durante la traducción, las frases se adaptan al sistema gramatical y pragmático serbio y se elige la solución que al mismo tiempo encaje con las limitaciones del medio audiovisual. Durante el proceso de síntesis, se acude a la elisión de nombres, marcadores del discurso, tacos (sobre todo en el caso de los subtítulos en la TV), frases repetidas (en el caso de las ediciones en DVD esta técnica se usa menos) y vocativos, y la compresión se realiza a través del uso de preguntas contraídas, y deícticos.

Tanto en las traducciones para el doblaje como para el subtitulado, los traductores respetan el sistema ortográfico de la lengua serbia. Por ejemplo, los puntos suspensivos, salvo en algunas ediciones en DVD, no se usan para marcar que la frase continuará en otro subtítulo, sino para los pensamientos inacabados, para dubitaciones o para insinuar

la espera de un remate final de la frase. El uso de la cursiva para señalar las cualidades primarias de la voz, para señalar la procedencia del sonido, o para las canciones, coincide con las convenciones que se han descrito por parte de los traductores. La mayúscula se emplea también para las canciones o para los títulos, insertos e instrucciones para el uso del film (véase Cuadro 23, en 6.3.4.). Estas convenciones son bastante similares entre los subtítulos en la TV y en los DVDs. Resulta interesante que los subtítulos pueden contener tres o cuatro intervenciones, separadas por un guion, algo que tradicionalmente se considera incorrecto en la subtitulación en otros países (Díaz Cintas y Remael, 2007: 112).

La técnica dominante en **la traducción de los títulos de las películas** de nuestro corpus ha sido la traducción literal (61,5%), lo que coincide con las hipótesis expuestas en el apartado 5.6.

Otros aspectos traductológicos de la tesis se han analizado a través de unas catas cualitativas de unos 20 ejemplos cada una. Se ha examinado un número menor de ejemplos que en el caso de las características técnicas del subtitulado, debido a la gran variedad de características y variables que se han descrito con el objetivo de ofrecer un estudio panorámico de la TAV en Serbia.

La traducción de **los juegos de palabras** en la mayoría de los casos respeta el sentido del original. Las técnicas más utilizadas en la traducción de expresiones idiomáticas son la *congruencia* (31,82%), es decir, se emplea un modismo idéntico, o el uso de expresiones no idiomáticas (27,27%). Otras técnicas presentes con un porcentaje relativamente alto son *correspondencia* y *equivalencia* (véase 6.3.8.).

En el caso de **las películas multilingües**, se han seguido las estrategias de la versión original, y no se ha empleado ninguna marca especial en los subtítulos que traducen un tercer idioma. La película que se ha examinado para describir este aspecto de la subtitulación ha sido *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006) en DVD, ya que es la única película plurilingüe en el verdadero sentido de la palabra. En el resto de películas del corpus apenas se han utilizado frases en otros idiomas, y se han traducido si su significado era importante para la trama del film (véase 6.3.9.).

En general, los guiones analizados muestran que el trasvase de **las referencias culturales** se basa en procedimientos de extranjerización (unos 85%) antes que en

técnicas familiarizantes (véase Tabla 11, Anexo III). La preferencia de este método la corroboran los traductores serbios (véase 5.4.). Los nombres propios, por su parte, se han transliterado en las versiones serbias.

Las ediciones en DVD reflejan una calidad algo inferior que las traducciones para la TV, ya que hemos encontrado unos errores que no existen en la traducción para la TV (la traducción equivocada del título, errores de ortografía, uso de comillas simples, etc.) y expresiones que no corresponden al uso del idioma meta (véase 6.3.2. y 6.3.4.).

El uso de argot y palabras tabú es más habitual en las ediciones en DVD, pero también lo son el uso de calcos y traducciones demasiado literales. Las palabras malsonantes con la función de intensificadores enfáticos a menudo se eliminan durante el proceso de síntesis de la información. El trasvase de **las expresiones coloquiales, los registros y el estilo** de la versión original se han conservado en el 60% de los casos (véase Tabla 13, Anexo III). La Tabla 12 (Anexo III), que ha sido analizada en el apartado 6.3.11., demuestra que en el 65% de los ejemplos se han conservado los tacos, y con eso el registro de la versión original.

También se ha observado una tendencia hacia el uso de **la rima** en situaciones en donde esta aparecía en el texto original. El film que destaca por el uso de la rima es *Love Among the Ruins* (George Cukor, 1974), en el que se han traducido las rimas del protagonista Arthur. En el resto del corpus, se han traducido las canciones que tienen importancia para la trama. Ya que este recurso no ha sido muy frecuente en el corpus, se han analizado los ejemplos concretos del uso de la rima, y unos versos representativos del film citado.

La traducción de los **elementos humorísticos** en la serie cómica *The Black Adder* se ha realizado con soluciones equivalentes en el 70% de los casos examinados (véase Tabla 14, Anexo III). Los elementos visuales interactúan con otros elementos del humor, lo que se refleja también en las traducciones en la medida de lo posible (véase 6.3.12. y 6.3.13.). Las fichas con los ejemplos que ofrecemos en el capítulo 6 ilustran todos estos aspectos.

## Resultados del análisis: Doblaje

Las traducciones para el doblaje se llevan a cabo con el programa Microsoft Word, sin una división del texto en *takes* propiamente dicha y con apenas símbolos, aunque sí se detecta la marcación de la información paralingüística y cinésica, normalmente verbalizada y entre paréntesis. El ajuste se realiza tanto por parte del traductor como por los técnicos y los actores durante la grabación. El aspecto y el formato utilizado en la elaboración de las traducciones para el doblaje difieren entre las distintas empresas y traductores.

En las listas de diálogos traducidas para el doblaje, hemos detectado regularidades en la traducción y el ajuste elaborados por parte del mismo traductor, pero no entre las listas de diálogos traducidas por diferentes traductores. Aunque las listas de diálogos para el doblaje en serbio carecen de una **marcación de texto** completa (como en España u otros países europeos) y de los códigos de tiempo, cuya presencia podría acelerar el proceso de doblaje, sus soluciones de traducción en general siguen las normas expuestas en el capítulo 5 por parte de los traductores.

Se observa una serie de anotaciones entre paréntesis que ofrecen información de carácter paralingüístico y cinético. Los símbolos, en las pocas ocasiones en que se utilizan, se suelen copiar de la versión original, o introducir ocasionalmente por parte del traductor (el símbolo «CH» que marca la voz neutra del narrador en la lectura de los títulos). A veces se utiliza mayúscula o cursiva para poner énfasis. Estas dos fuentes se emplean también para marcar los versos, canciones, o la voz en off (cursiva). La negrita se emplea para las palabras en L3 en la serie *Dora the Explorer*, un ejemplo de multilingüismo cuya versión serbia enseña a los más jóvenes palabras en español igual que ocurre en su versión original.

El tipo de **ajuste** que se practica en el caso de los films o series de animación es la *isocronía*, y la sincronía cinésica o sincronía con los movimientos de personajes. En el presente corpus no se han encontrado incoherencias de la traducción con la imagen. La elisión y la compresión, con la consiguiente reformulación de los enunciados, son las dos técnicas que más se usan a la hora de recortar la duración de los enunciados (un 40% de cada técnica).

**Los aspectos traductológicos de los dibujos animados** se han analizado a través de las tablas y fichas presentadas en el apartado 6.4. El corpus contiene siete episodios de cinco series distintas (dos episodios en el caso de *Disney's Hercules* y dos más de *Lilo & Stitch*) y dos films (*Ice Age 2* y *Horton Hears a Who*), un total de nueve textos audiovisuales de animación.

En la traducción de **los títulos** de los dibujos animados, de forma paralela a lo que ocurre en la subtitulación, encontramos un alto porcentaje de traducciones literales. En esta ocasión, todas las traducciones de los títulos son o literales (60%) o parciales (40%).

La presencia del **multilingüismo** ha sido analizada en el dibujo animado infantil de carácter educativo *Dora the Explorer* (véase 6.4.6.). Su doblaje en serbio es fiel al original en cuanto a la estrategia de traducción, ya que igualmente se emplea el español como L2 del dibujo, y el texto en inglés (L1) se traduce y dobla al serbio.

En cuanto a **los juegos de palabras**, el 71,43% de los ejemplos reproducen el significado y las metáforas (o recursos estilísticos en general) de la expresión original correspondiente, de modo que el efecto del enunciado original se mantiene en la traducción. En el resto de los casos se utilizan expresiones no idiomáticas para traducir los juegos de palabras.

Al contrario de lo esperado, **los elementos culturales** del texto origen se mantienen en la mayoría de los casos (71,43%), mientras que, en el 28,57% de los casos examinados, los términos se adaptan a la cultura meta o se utilizan equivalentes de carácter más genérico. No obstante, los nombres de los personajes con significado connotado se traducen al serbio, describiendo al personaje de la misma manera que en la V.O., salvo en algunas excepciones (véase 6.4.7.)

**El estilo y registro** de las V.O. se ha reproducido en el 100% de los 14 ejemplos elegidos para esa cata. Son particularmente interesantes los trasvases de la serie *Disney's Hercules* con una gran cantidad de expresiones coloquiales que se usan para lograr el efecto humorístico.

Salvo una excepción, todos los versos de los dibujos animados *Disney's Hercules* y *Horton* riman también en el doblaje al serbio. En cuanto a las canciones que encabezan los episodios, **se han doblado solamente los temas del dibujo *Sponge Bob* y *Dora the***



**Explorer, y las del episodio 13 de Disney's Hercules.** El doblaje de las canciones requiere más medios que su subtitulación y las distribuidoras exigen condiciones especiales para grabarlas, de modo que a menudo no se cantan. No obstante, los estudios de doblaje se esfuerzan por aumentar el número de estos doblajes (véase 3.2.).

Algunos aspectos de la TAV, como **la traducción del humor**, se han examinado con un número más reducido de ejemplos. Para analizar este aspecto en las series y films animados, se han elegido los productos en los que existía un mayor número de chistes (*Ice Age 2*, *Horton Hears a Who*, y *Disney's Hercules*). El humor se mantiene en las versiones traducidas, ya que en el 92,31% de los 13 elementos humorísticos pertenecientes a tres dibujos animados y nueve chistes, se han conservado los mismos elementos humorísticos que existían en los textos originales.

El traductor de *Ice Age* y *Horton Hears a Who*, P. Kova evi , defendía la importancia de la adaptación de los términos de la lengua origen y los nombres propios que contienen algún significado a la hora de traducir para el público infantil (véase 5.5.). Las traducciones de nombres, juegos de palabras o canciones a menudo son ejemplos de una gran creatividad.

Respecto al formato, en los textos de doblaje analizados, salvo la diferenciación de las intervenciones y el formato de los nombres de los personajes, no existen unas convenciones unificadas.

### **Resultados del análisis: La traducción de documentales**

En cuanto a la traducción de documentales, hemos basado nuestro análisis en tres documentales realizados para la cadena pública RTS, la televisión B92 y la distribuidora Millennium, respectivamente. Tras la descripción de las traducciones hemos observado que las diferentes cadenas o distribuidoras emplean distintas modalidades para su trasvase.

La cadena B92 utiliza el doblaje en *off* para las intervenciones del narrador y el subtitulado en el caso de los testimonios de personas que hablan en pantalla, como se refleja en sus listas de diálogos. Las intervenciones del narrador están marcadas y localizadas mediante códigos de tiempo, y el actor que locuta la narración puede ver los

inicios de los subtítulos para poder prepararse, acelerar o ralentizar su lectura. El *voice-over* se ha empleado para traducir los testimonios de los expertos entrevistados en el caso de los documentales traducidos para RTS y en el documental en DVD (Millennium), mientras que los narradores fueron doblados de acuerdo con las tendencias que existen en España y Europa (Luki , 2013). En términos generales, estos trasvases se han realizado con un estilo elaborado, en el caso de RTS, respetando la terminología específica, los registros de las versiones originales y con un ajuste correcto. El ajuste de los interlocutores se asimila al ajuste de los documentales en España, de modo que los actores empiezan su lectura entre uno y dos segundos y medio (raramente tres) después del personaje que habla en el idioma de la V.O., y terminan uno o dos segundos antes.

### **Validación de hipótesis**

A continuación presentaremos la lista de las hipótesis de esta tesis y comprobaremos si se pueden validar, una vez finalizado con vaciado de las entrevistas y el análisis de datos del corpus:

*1. Las modalidades de TAV serán las mismas que se practican de forma mayoritaria en el resto de Europa, teniendo en cuenta que Serbia es un país de tradición subtituladora.*

Esta hipótesis es correcta. No obstante, el uso del subtitulado en combinación con el doblaje en *off* para traducir documentales en la cadena B92, se diferencia de los métodos tradicionales de trasvase de este género.

*2. El doblaje se utilizará solamente en el caso de los dibujos animados o las películas de animación.*

Esta hipótesis ha quedado validada.

*3. El voice-over con el doblaje en off, y el doblaje en off con la subtitulación se utilizarán para traducir documentales.*

Se ha comprobado que, según la cadena, estas dos combinaciones se emplean en la traducción de documentales.

*4. La historia de Serbia y la historia del cine de este país influirán en la elección de la modalidad de traducción audiovisual dominante.*

Los primeros laboratorios en los que se editaron los intertítulos en serbio constituyen los precursores de la subtitulación en Serbia. La abundante producción ajena distribuida en Serbia y el gran despliegue de la actividad de estos laboratorios abrieron el camino al subtitulado, que se ha consolidado como la modalidad dominante por ser menos costosa y más práctica para una cultura en la que se habla un idioma minoritario.

*5. Existirán unas convenciones para la presentación del formato de la traducción para doblaje y subtitulación, que se seguirán en las empresas del sector, y que se asemejarán a las que se utilizan en el resto de Europa.*

Se ha validado la hipótesis de que existen convenciones comunes en el subtitulado para TV, pero que las mismas varían entre las empresas que producen DVDs. En cuanto a las listas de diálogos del doblaje, no se puede confirmar la existencia de patrones recurrentes por parte de todos los traductores cuyos textos se han analizado.

*6. Existirán diferencias entre la subtitulación para la TV y para los DVDs.*

Se ha comprobado que, efectivamente, existen diferencias en los aspectos técnicos de la subtitulación en TV y en DVDs, así como en la permanencia de los subtítulos en pantalla, en la velocidad de lectura media, en el uso de la síntesis de información, etc. (véase la sección sobre los Resultados del análisis de la subtitulación en este capítulo).

*7. Los títulos de las películas en su mayoría serán traducciones literales de los títulos originales.*

La traducción literal ha sido confirmada como la técnica más frecuente en la traducción de los títulos.

*8. La censura política no producirá grandes cambios en las traducciones, pero sí que se podrán percibir los efectos de la censura lingüística.*

No se ha percibido el efecto de una censura política como tal en los textos examinados, aunque sí que se ha comprobado que se eliden las palabras tabú o que se traducen con un lenguaje más suave. No obstante, en muchos casos este hecho parece ser consecuencia de la necesaria síntesis de la información propia de la subtitulación y, en muchas ocasiones, también del doblaje. Es necesario realizar un estudio de mayor

alcance para poder comprobar si la elisión de las palabras tabú se debe a la censura o es un tipo de autocensura, así como otro tipo de corpus para poder examinar con propiedad la existencia de la censura política.

### **Perspectivas de futuro**

El propósito de esta tesis doctoral ha sido realizar una primera aproximación sobre los aspectos esenciales de la traducción audiovisual en Serbia, en especial de las tres modalidades que se emplean en el caso de los géneros audiovisuales más frecuentes – films, series, dibujos animados y documentales –, es decir de la subtitulación, el doblaje, y el *voice-over*. El análisis ha sido más detallado en el caso de la subtitulación, ya que esta es la modalidad dominante.

Gracias a las entrevistas y la bibliografía seleccionada, hemos investigado la historia de estas modalidades traductológicas, sus aspectos técnicos, formales y traductológicos y las características de su entorno profesional. Las convenciones que rigen la labor del traductor audiovisual en Serbia las hemos comprobado a través de un corpus limitado y no representativo, mediante un análisis cualitativo que nos ha servido como una especie de ‘cata’ de las normas de traducción en Serbia. En casos concretos hemos realizado análisis de orientación cuantitativa, con porcentajes que muestran la tendencia dominante en los ejemplos y textos meta seleccionados. Quedan abiertos diferentes temas de investigación, que pueden partir del trabajo presente:

1. La validación en un corpus representativo de las normas de traducción apuntadas en este trabajo; es decir, la confección de un catálogo coherente, filtrado convenientemente para obtener normas de traducción representativas;
2. El análisis pormenorizado de los diferentes aspectos traductológicos que se han descrito en la tesis;
3. La comparación de las convenciones que siguen los traductores entrevistados con las que se pueden constatar en los trabajos de los traductores jóvenes que se han iniciado en esta profesión;

4. El estudio de la TAV en los tiempos de la antigua Yugoslavia y los principios de la televisión Serbia, que en aquel entonces se denominaba Radio Televisión Belgrado;
5. Ya que las convenciones profesionales que se han descrito no son casuales, gratuitas ni inocentes, y podrían ser resultado de una «reescritura ideológica» (véase Martín Ruano, 2001), resultaría útil examinar cómo este tipo de operaciones modela los textos audiovisuales, cuál es el rol de los agentes implicados en dicha modelación, qué efectos ejerce el mecenazgo de las traducciones, etc.;
6. Una investigación histórica sobre la etapa de principios de los años noventa, en la que existía una actividad traductora frenética, que además incluiría la traducción de versiones piratas, y su influencia en el estado de la profesión de hoy en día. En la misma línea, se podría realizar un estudio de la influencia y el papel de los *fansubs* o el subtitulado de los aficionados en la traducción audiovisual de este país;
7. La comparación de la traducción de los diferentes géneros audiovisuales en Serbia y España u otro país de interés;
8. Los efectos de la censura en la subtitulación durante diferentes épocas en la historia de Serbia y Yugoslavia;
9. Un estudio más detallado sobre los *explicadores* en Serbia, su perfil y las características de su profesión.
10. Los aspectos legislativos (nuestro estudio se ha restringido a los aspectos más básicos) de la TAV en Serbia y los cambios históricos en la legislación en el ámbito cinematográfico y en la ley sobre los derechos de autor;
11. Un análisis más amplio del *voice-over*, tal como se suele practicar en Serbia;
12. La audiodescripción para invidentes y la subtitulación para personas con problemas auditivos (AD y SPS en Serbia);
13. La traducción para los festivales de cine;
14. La traducción de los cómics, vídeos corporativos o de instrucciones, *reality shows* y video juegos en Serbia.

La traducción audiovisual es uno de los campos de investigación más recientes y fructíferos de la moderna traductología y fuente de numerosas posibilidades investigadoras, así como una profesión extraordinaria, muchas de cuyas realidades están por investigar. Este trabajo ofrece una visión panorámica y tentativa de una variedad de aspectos de la TAV en Serbia. Esperamos que abra paso a más investigaciones tanto de la TAV en este país como en otros países europeos cuya actividad traductora todavía es poco conocida en los ámbitos académicos. Por otro lado, también esperamos que aumente el interés de los investigadores y académicos en Serbia por esta modalidad.



## Bibliografía

### Fuentes primarias<sup>192</sup>

LUKI , Nina, «Entrevista telefónica con la traductora Zora avi Ili sobre la traducción audiovisual para la Radio Televisión Belgrado (actualmente Radio Televisión Serbia)», Belgrado: [20/01/2007], 2007.

— «Entrevista al traductor Nebojša Cvetkovi sobre la traducción para la Radio Televisión Serbia», Belgrado: [15/01/2007], 2007.

— «Entrevista con Nikola Popovi , director del Programa de Cine de la Radio Televisión Serbia», Belgrado: [RTS, 09/01/2007.], 2007.

— «Entrevista con el traductor autónomo Predrag Kova evi sobre la traducción audiovisual en Serbia», Belgrado: [15/01/2007], 2007.

— «Entrevista a Ivana Nikoli , traductora audiovisual», [11/04/2007], 2007.

— «Entrevista telefónica con la actriz Maša Daki », Belgrado: [10/01/2007], 2007.

— «Entrevista con Predgar Đor evi , director del estudio de doblaje Loudworks», Belgrado: [Estudio Loudworks, 11/01/2007], 2007.

— «Entrevista a Miroslav Živanovi , coordinador de la producción ajena de la Televisión B92 de la República Serbia», Belgrado: [15/09/2008], 2008.

— «Entrevista a la profesora Dr. Jasna Stojanovi de la Facultad de Filología, Universidad de Belgrado, sobre el estado de la traducción literaria y la calidad de la traducción literaria y audiovisual en Serbia», Belgrado: [16/09/2008], 2008.

— «Entrevista telefónica a Bojana Kova evi , traductora audiovisual», Novi Sad/Kragujevac: [10/04/2009], 2009.

---

<sup>192</sup> El orden de las referencias coincide con el orden de estas fuentes en los anexos.



## Fuentes secundarias

Agost, Rosa «Traducción y Diversidad de Lenguas», en Lourdes Lorenzo and Ana M. Pereira (eds) *Traducción Subordinada (I) (Inglés-Español, Inglés-Gallego)*, Vigo: Servicio de Publicaciones, Universidad de Vigo, 2000, pp. 49-67.

«Translation in bilingual context: Different norms in dubbing translation», en Pilar Orero (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/ Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2004c, pp. 63-82.

Ávila, Alejandro, *La censura del doblaje cinematográfico en España*, Barcelona: Editorial CIMS, 1997.

— *La historia del doblaje cinematográfico*, Barcelona: Editorial CIMS, 1997.

— *El doblaje*, Madrid: Cátedra, 2005 (Signo e Imagen).

A imovi , Danica, *Dokumentarni film i televizija*, [*La película documental y la televisión*], Novi Sad: Media Art Service International, 2005.

Baker, Mona, *In Other Words: A Coursebook on Translation*. Londres: Routledge, 1992.

*Translation and Conflict: A Narrative Account*. Londres/Nueva York: Routledge, 2006.

Bartoll, Eduard, «Parameters for the classification of subtitles», en Pilar Orero (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2004, pp. 53-60.

«Subtitling multilingual films», en *EU-High-Level Scientific Conference Series MuTra – Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings*. 2006.

Bernal Merino, Miguel Ángel, *La traducción audiovisual*, Alicante: Universidad de Alicante, 2002.

Benson, Morton, *Serbian-English Dictionary / English-Serbian Dictionary*, Procon, 1997 (en CD).

Bobab, Ljubo, *Sporazum Cvetkovi -Ma ek*, [*El convenio Cvetkovi -Ma ek*], Belgrado: 1965.

Bourne, J. Y Jiménez-Hurtado, C., «From the visual to the verbal in two languages: a contrastive analysis of the audio description of *The Hours* in English and Spanish», en Jorge Díaz Cintas et al. (eds.): *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Ámsterdam: Rodopi, 2007, pp. 175-187.

Carroll, Mary, Gerzymisch-Arbogast, Heidrun y Nauert, Sandra (ed.), *EU-High-Level Scientific Conference Series, MuTra 2006 – Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings*, del 1 al 5 de Mayo, Copenhagen, 2006.

Castro Roig, Xosé, «Cuestiones sobre la norma culta y los criterios de calidad para la traducción de doblaje y subtitulación en España», en Rosa Agost y Frederic Chaume, (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001, pp. 135-140.

«El traductor de películas», en Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001, pp.267-298.

Chapado Sánchez, Marta, «Audiodescripción para invidentes, ¿nueva salida profesional para traductores?», en *Actas II Congreso Sociedad Española de Lenguas Modernas (2012)*. Sevilla: SELM, 2013, pp. 71-88.

Chaume, Frederic, «Translating non-verbal information in dubbing» en Fernando Poyatos (ed.), *Nonverbal Communication and Translation*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing, 1997, pp. 315-326.

— «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción», en Rosa Agost y Frederic Chaume, (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001a, pp. 77-88.

«Más allá de la lingüística textual: cohesión y coherencia en los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción», en Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001b, pp. 65-82.

— «El ajuste en la traducción para el doblaje» en Emilio Ortega Arjonilla, Ana Belén Martínez López y Elena Echeverría Pereda (eds.), *Panorama actual de la investigación en la traducción e interpretación*. Vol. 2, Granada 2003: 253-267.

— *Cine y Traducción*. Madrid: Cátedra, 2004a (Signo e Imagen).

— «Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation» en *Meta: Translator's Journal*, Vol. 49, Nº 1, 2004b, pp. 12-24.

— «Synchronization in dubbing. A translation approach», en Pilar Orero (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/ Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2004 c, pp. 35-52.

— *Audiovisual Translation. Dubbing*. Londres/Nueva York: Routledge, 2012.

Chaume, Frederic, y Agost, Rosa (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001 (Col·lecció «Estudis sobre la traducció», Núm. 7).

Chaume Varela, Frederic, y García De Toro, Cristina, «El doblaje en España: Anglicismos frecuentes en la traducción de textos audiovisuales», en *International Journal of Translation*, Núm. 6, 2001, pp. 119-137.

Chaves, María José, *La traducción cinematográfica: el doblaje*, Huelva: Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2000.

Chiaro, Delia, *The Language of Jokes: Analyzing Verbal Play*. Londres/Nueva York: Routledge, 1992.

«Mixed languages, mixed sensations – The emotional rollercoaster of multilingual films», en *Handbook of abstracts. Conference Proceedings, The translation and Reception of Multilingual Films*. Montpellier, 2012, pp. 10.

Cvetkovi , Nebojša et al., «Las reglas de la subtitulación de la Radio Televisión Serbia», Belgrado: El Departamento de Cine de la Radio Televisión Serbia, 2004.

oli , Milutin, *Jugoslovenski ratni film [La película yugoslava de guerra]*, Belgrado: Filmski centar Srbije, 2004.

De Felipe Boto, María del Rosario, «Revisión del concepto de norma en los estudios de traducción», en *Herm neus. Revista de traducción e Interpretación*, Núm. 6, 2004, pp. 1-11.

De Higes Andino, Irene, *El doblaje de los filmes plurilingües de migración contemporáneos: el caso de la película En un mundo libre... de Ken Loach*. Valencia: Universitat de València, 2009 (trabajo de investigación inédito).

— «Ideological Implications in the Translation of Multilingual Films», en *Handbook of abstracts. Conference Proceedings, The translation and Reception of Multilingual Films*. Montpellier, 2012, pp. 15.

— «The translation of multilingual films: Modes, strategies, constraints and manipulation in the Spanish translations of *It's a Free World...*», en *Linguistica Antverpiensia New Series – Themes in Translation Studies*, No 13, 2014, pp. 211-231.

— *Estudio descriptivo y comparativo de la traducción de filmes plurilingües: el caso del cine británico de migración y diáspora*. Universitat Jaume I. 2014. (Tesis doctoral).

De Higes Andino, Irene, Chaume, Frederic, Prats Rodríguez, Ana M., y Martínez Sierra, Juan José, «Subtitling Language Diversity in Spanish Immigration Films», en *Meta: Translators' Journal* Volumen 58, número 1, 2013, pp. 134-145.

Delabastita, Dirk, «Introduction», en Dirk Delabastita (ed.), *The Translator: Studies in Intercultural Communication 2, Special Issue: Wordplay & Translation*. Manchester: St Jerome, 1996, pp. 127-139

— «Wordplay as a translation problem: A Linguistic Perspective» en Harald Kittel, *An international Encyclopedia of Translation Studies*, Vol. I. Berlin y Nueva York: Walter de Gruyter, 2004, pp. 600-606.

Delabastita, Dirk y Grutman, Rainier, «Introduction: Fictional Representations of Multilingualism and Translation», *Linguistica Antverpiensia New Series*. 2005, pp. 11-34.

Díaz Cintas, Jorge, *La traducción audiovisual. El subtitulado.*, Salamanca: Ediciones Almar, 2001a.

— «Aspectos semióticos en la subtitulación de situaciones cómicas» en Eterio Pajares, Raquel Merino y J.M. Santamaría (eds.), *Trasvases culturales: Literatura, cine y traducción 3*. Universidad de País Vasco, 2001 b, pp. 119-130.

— *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-Español*, Barcelona: Ariel, 2003.

— «El subtitulado de expresiones idiomáticas al castellano», en John D. Sanderson (ed.), *Traductores para todo. Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante*. Universidad de Alicante, 2002: 13-28.

— «In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation», en Pilar Orero (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/ Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2004, pp. 21-34.

— «Dealing with multilingual films in audiovisual translation.», en W. Pöcki, I. Ohnheiser, & P. Sandrini (eds.), *Translation Sprachvariation Mehrsprachigkeit*. Fráncfort: Peter Lang, 2011, pp. 215-233.

— (ed.), «La manipulation de la traduction audiovisuelle / The Manipulation of Audiovisual Translation», en *Meta: Translators' Journal*, Vol. 57, Núm. 2, 2012, pp. 275-539.

Díaz Cintas, Jorge and Remael, Aline. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester and Kinderhook (NY): St. Jerome Publishing, 2007.

Díaz Cintas, Jorge, Orero, Pilar y Remael, Aline (eds.), *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Ámsterdam: Rodopi, 2007.

Díaz Cintas, Jorge y Orero, Pilar, «Voice over and Dubbing», en Yves Gambier y Luc Van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*, Vol.I. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010, pp. 441-445.

Di Giovanni, Elena, «Films, Subtitles and Subversions», en *Linguistica Antverpiensia*, Núm. 6, 2007, pp. 51-65.

Dimi , Ljubodrag, *Kulturna politika u Kraljevini Jugoslaviji (1918-1941)*, [La política cultural en el Reino de Yugoslavia, 1918-1941], Vol. I y III, Belgrado: Stubovi kulture, 1997.

— *Srbi i Jugoslavija. Prostor, društvo, politika. (Pogled s kraja veka)*, [Los serbios y Yugoslavia. El espacio, la sociedad y la política (Una visión del fin de siglo)], Belgrado: Stubovi kulture, 1998.

Duro, Miguel (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra, 2001 (Signo e Imagen).

«Eres patético: el español traducido del cine y de la televisión.», en Duro, Miguel (ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen), 2001: 161-185.

Ekme i , Milorad, *Ratni ciljevi Srbije 1914*, [Los objetivos de Serbia en la guerra de 1914], Belgrado: Politika, 2000.

— *Stvaranje Jugoslavije 1790-1918*, [La creación de Yugoslavia de 1790 a 1918], Vol. I y II, Belgrado: Prosveta, 1989.

Espasa, Eva, «Traducir documentales: Paisajes híbridos» en John D. Sanderson (ed.) *Traductores para todo. Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante*. Alicante: Universidad de Alicante, 2002: 29-39.

«Myths about documentary translation», en Pilar Orero (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/ Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2004, pp. 183-198.

Even-Zohar, Itamar, «Polysystem theory», *Poetics Today*, Vol. 11, Núm. 1, 1990/1997.

Fodor, István, *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburgo: Buske, 1976.

Franco, Eliana, Matamala, Anna y Orero, Pilar. *Voice-over Translation: An Overview*. Peter Lang: Bern, Berlin, Bruselas, Fráncfort, Nueva York, Oxford, Viena, 2010.

Fuentes, Adrián, «Estudio empírico sobre la recepción del humor audiovisual», en L. Lorenzo y A.M. Pereira (eds.), *Traducción subordinada (II): El subtitulado*. Vigo: Publicacións de Universidade de Vigo, 2001a, pp. 69-85.

«Aspectos profesionales y técnicos de la traducción audiovisual, con especial referencia al caso de España», en *Trans*, Núm. 5, 2001 b, pp. 143-12.

Gambier, Yves, «Audio-visual Communication: Typological Detour», en *Teaching Translation and Interpreting 2, Papers from the Second Language International Conference*,

*Elsinore*, June 4-6, 1993, Dollerup, C. and A. Lindegaard (eds). Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins, 1994, pp. 275-283.

— «Les censures dans la traduction audiovisuelle», *TTR*, 15 (2), 2002, pp. 203-222.

— «Multimodality and Audiovisual Translation», en *EU-High-Level Scientific Conference Series, MuTra – Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings*, 2006.

Gambier, Yves, Shlesinger, Miriam, y Radegundis, Stolze, *Doubts and Directions in Translation Studies: Selected contributions from the EST Congress, Lisbon*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2007.

Gambier, Yves y Gottlieb, Henrik, *(Multi) Media Translation: Concepts, Practices and Research*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2001.

Genta, Florencia, *Perífrasis verbales en español: focalización aspectual, restricción temporal y rendimiento discursivo*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2008 (Tesis doctoral).

Gilabert, Ana, Ledesma, Iolanda y Trifol, Alberto, «La sincronización y la adaptación de guiones cinematográficos», en Miguel Duro, *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001 pp. 325-330.

Gottlieb, Henrik, «Language-political implications of subtitling», en Pilar Orero (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2004 c, pp. 83-100.

«Multidimensional Translation: Semantics Turned Semiotics», Paper presented at *The Marie Curie Euroconferences MuTra: en EU-High-Level Scientific Conference Series: Challenges of Multidimensional Translation (Conference proceedings)*, 2005. (<[http://www.euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_Gottlieb\\_Henrik.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf)> [Consulta: 10.09.2011y 15/09/2013])

Filipovi , Rudolf, *English Croatian or Serbian Dictionary*. Školska knjiga I Grafi ki zavod, Zagreb, 1990.

Fontcuberta i Gel, Joan, «La traducción en el doblaje o el eslabón perdido», en Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001, 299-314.

García Luque, Francisca, «Técnicas de traducción aplicadas a la adaptación cinematográfica: nuevos horizontes para la traductología» en *Trans*, Nº 9, 21-35, 2005.

Gómez Torrego, Leonardo, *Gramática didáctica del español*, 8ª ed., Madrid: Ediciones SM, 2002.

Grigaravi i té, Ieva y Gottlieb, Henrik, “Danish voices, Lithuanian voice-over: The mechanics of non-synchronous translation”, en Henrik Gottlieb, *Screen Translation 2000: Six studies in subtitling, dubbing and voice-over*. Copenhagen: Centre for Translation Studies, Department of English, University of Copenhagen, 2000: 75–114.

Halliday, M.A.K. y Hasan, R., *Language, Context and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*. Oxford: O.U.P., 1985.

Hammond, Robert M. y Filipovi, Jelena, *Fonética y Fonología Española para Serbiohablantes*, Belgrado: Zavod za Udžbenike i Nastavna Sredstva, 2004.

Hatim, Basil y Mason, Ian, *The Translator as Communicator*, Londres/Nueva York: Routledge, 1997.

Heiss, Christine, «Dubbing Multilingual Films: A New Challenge?», *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 49, no. 1, 2004, pp. 208-220.

Herederó, Carlos F., «Underground, metáfora de una Yugoslavia inexistente», en López Gorostiza, Jorge (dir.): *Claroscuro balcánico: El cine de Emir Kusturica*, Cuadernos de la Filmoteca Canaria, núm 3, Las Palmas de Gran Canaria: 2001.

Hernández Guerrero, María José, «Técnicas específicas de la traducción periodística», en *Quaderns. Revista de traducció* 13, 2006, pp. 125-139.

Herrera, Rafael, *El Original Multilingüe Audiovisual y su Traducción: el Caso del Doblaje al Español de la Película Babel*. Universidad de Granada, 2007 (Trabajo de investigación, inédito).

Holmes, James S., «The Name and Nature of Translation Studies» en *3rd International Congress of Applied Linguistics: Abstracts*. Copenhagen: 1972.

Hurtado Albir, Amparo, *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra, 2001.

Izard, Natalia, *La traducció cinematográfica*. Barcelona: Centre d'Investigació de la Comunicació, 1992.

«Doblaje y subtitulación: Una aproximación histórica», en Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001, 189-208.

Ivarsson, Jan y Carroll, Mary, *Subtitling*. Simrisham: TransEdit HB, 1998.

Ivarsson, Jan, «The history of subtitles», *Translatio, Nouvelles de la FIT-FIT Newsletter* XIV (3-4): 294-302.

— *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art*. Estocolmo: Transedit, 1992.

Jirek, Konstantin, *Istorija Srbije, [Historia de Serbia]*. trad. Jovan Radović, Belgrado: Zmaj, 1990.



Jovanovi , Slobodan, *Vlada Aleksandra Obrenovi a (1889-1897, 1898-1903)*, [El gobierno de Alejandro Obrenovi ]. Vol. I y II, 1ª ed. 1929, Belgrado: Prosveta, 2005.

Klajn, Ivan, *Jezi ke nedoumice* [Las incertidumbres del lenguaje]. 2ª ed., Belgrado: Nolit, 1987.

Kosanovi , Dejan, *A Short History of Cinema in Serbia and Montenegro (Part I 1896-1945)*. Belgrado: Jugoslovenska kinoteka, 2004.

— *Po eci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896-1918*, [Los principios de la cinematografía en el espacio de Yugoslavia]. Belgrado: Filmski centar Srbije, 2004.

Kotelecka, Justina Klara, *La traducción audiovisual para la televisión en Polonia*. Málaga: UMA, 2005. (Trabajo de Investigación del DEA inédito).

Lazi , Jasmina, *Las referencias socio-culturales del cine de autor como problema traductológico en la didáctica de la subtitulación: serbio-español*. Madrid: Universidad Complutense, 2013. (Tesis Doctoral inédita)

Luki , Nina, «La traducción audiovisual en la Radio Televisión Serbia», en López-Campos, R. et al. (eds.). *Traducción y Modernidad*. Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 2010, pp. 211-221.

«En torno a la traducción audiovisual: entrevista con Nebojša Cvetkovi , traductor de la Radio Televisión Serbia», en *Trans* Nº 13, 2009, pp. 227-238.

*Traducción audiovisual en Serbia. Estado de la cuestión*. Málaga: Universidad de Málaga, 2007. (Trabajo de Investigación del DEA inédito).

«Introducción a la traducción aplicada al voice-over: La traducción de los documentales y entrevistas», en *Actas II Congreso Sociedad Española de Lenguas Modernas (2012)*. Sevilla: SELM, 2013, pp. 187-205.

«Nuevas tendencias en la traducción para el voice-over», en *Actas III Congreso Sociedad Española de Lenguas Modernas (2013)*. Sevilla: SELM, 2014, pp. 153-171.

, *Entrevistas con los estudios de doblaje en España, 2012-2013, Ponencia en la Conferencia de SELM*, 2012.

Lefevere, André [1992], *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, trad. de M.ª Carmen África Vidal y Román Álvarez, Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997.

— «Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm», en Hermans, Theo (ed.), *Manipulation of Literature*, Londres y Sidney: Croom Helm, 1985.



Ljuši , Radoš, *Istorija srpske državnosti. Srbija i Crna Gora – novovekovne srpske države.*, [Historia del estado serbio. Serbia y Montenegro – los estados serbios del nuevo siglo.]. Vol. II, Novi Sad: Beseda, 2001.

Llácer Llorca, Eusebio V., *Sobre la traducción – ideas tradicionales y teorías contemporáneas*. Valencia: Universitat de València, 2004.

López-Varela Azcárate, Asunción, «Intertextuality and Intermediality as Cross-cultural Communication Tools: A Critical Inquiry», en *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology* 8(2), 2011, pp. 7–22.

Luyken, George-Michael, *Overcoming Language Barriers in Television*. Manchester: European Institut for the Media, 1991.

Martínez Sierra, Juan José, *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de los Simpsons*. Universitat Jaume I, 2004. (Tesis Doctoral).

*Humor y traducción. Los Simpson cruzan la frontera*. Catellón: Universitat Jaume I, 2008.

«El papel del elemento visual en la traducción del humor en textos audiovisuales: ¿un problema o una ayuda?», en *Trans*, Nº 13, 2009, pp. 139-148.

«Doblar o subtítular el humor, esa no es la cuestión.», en *Jostrans. The Journal of Specialised Translation*, No. 12, 2009, pp. 180-198.

«Approaching the audio description of humour», en *Entreculturas*, Núm. 2, 2010, pp. 87-103.

Mayoral Asensio, Roberto, «Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual», en Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001, 19-46.

Martín Ruano, M. Rosario, *Traducción y corrección política: interrelaciones teóricas, reescrituras ideológicas, trasvases interculturales*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca y M. Rosario Martín Ruano, 2001 (Tesis Doctoral).

Mcarthur, Tom, «World English and world Englishes: Trends, tensions, varieties, and standards», en *Lang.Teach.* 34, Cambridge University Press, 2001, pp. 1-20.

Merino, Raquel, Santamaría, J. M. y Pajares, Eterio, *Trasvases culturales: Literatura, Cine, Traducción 4.*, Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2005.

Merkle, Denis, «Censorship», en Yves Gambier y Luc Van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*. Vol.I. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2010, pp. 18-21.

Miloševski, Tanja, «Habla oral en los subtítulos televisivos y los subtítulos de aficionados: el caso de la traducción de la serie *Los Serrano* del español al serbio» en *Sendebor, Revista de Traducción e Interpretación*, Vol. 24, Granada: Universidad de Granada, 2013.

*El subtitulador profesional y el subtitulador aficionado: El caso de la traducción de elementos del habla oral en la serie “Los Serrano” del español al serbio*. Universidad de Granada., 2011. (Trabajo de Investigación inédito).

Mitrović, Andrej, *Srbija u Prvom svetskom ratu*, [Serbia en la Primera Guerra Mundial], Belgrado: Službeni glasnik, 2015.

Moya, Virgilio, *La selva de la traducción*, Madrid: Cátedra, 2004.

Munitić, Ranko, *Pola veka filmske animacije u Srbiji*, [Medio siglo de la animación cinematográfica en Serbia]. Belgrado: Filmski centar Srbije, 2005.

Newmark, Peter, *A Textbook of Translation*. Nueva York/Londres: Prentice Hall, 1988. [Trad. esp: *Manual de Traducción*, versión de Virgilio Moya, Madrid: Cátedra, 1992.]

Nida, Eugene A., *Toward a Science of Translating: with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E. J. Brill, 1964.

Nida, Eugene A. y Taber, Charles R. [1969], *La traducción, teoría y práctica*. versión española y adaptación de A. de la Fuente Adánez, Madrid: Ediciones Cristiandad, 1986.

—, *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: United Bible Societies, 1982.

Nikodijević, Milan, *Zabranjeni bez zabrane*, [Los prohibidos sin una prohibición]. Belgrado: Jugoslovenska kinoteka, 1995.

Nikolić, Ivana, «Prevođenje za televiziju» [Traducción para la televisión] en Sarablić, Srđan y Nikolić, Ivana, *Zbornik tekstova na španskom jeziku i reči o prevođenju* [Recopilación de los textos en la lengua española y dos palabras sobre la traducción]. Belgrado: Reprograf, 2006: 148-157.

Nikolić, Kristijan, *The Perception of Culture through Subtitles. An Empirical Study as Seen in TV Material in Croatia*. Viena: Universidad de Viena, 2011 (Tesis Doctoral).

— «Differences in Subtitling for Public and Commercial Television. The Question of Style», en *Translating Today*, No. 4, Julio, 2005, pp. 33-36.

— «The Subtitling Profession in Croatia», en *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility, Media for All 2*. Jorge Díaz Cintas, Anna Matamala, y Josélia Neves (eds.). Amsterdam y Filadelfia: Rodopi, 2010, pp. 99-108.

Nikolić, Ljiljana, Stanojčić, Živojin y Klikovac, Duška, *Jezik i jezička kultura*, [La lengua y la cultura lingüística], 4ª ed., Belgrado: Stručna knjiga, 1996.

Nord, Christiane, *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1991.

«Funcionalist Approaches» en Yves Gambier y Luc Van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*. Vol.I. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2010, pp. 120-128.

Orero, Pilar (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*, Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2004.

Otašević, Boris, *Frazeološki rečnik Srpskog jezika [Diccionario de las expresiones idiomáticas de la lengua serbia]*. Novi Sad: Prometej, 2012.

Pedersen, Jan, «When do you go for benevolent intervention? How subtitlers determine the need for cultural mediation», en *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility: Media for All 2*. Díaz Cintas, Jorge, Matamala, Anna, and Neves, Josélia (eds.). Amsterdam and Philadelphia: Rodopi, 2010, pp. 67-80.

Petranović, Branko, *Istorija Jugoslavije, [Historia de Yugoslavia]*, Belgrado: Nolit, 1988.

Pešikan, Mitar, Jerković, Jovan y Pižurica, Mato, *Pravopis srpskoga jezika [Ortografía de la lengua serbia]*. Novi Sad: Matica Srpska, 2010.

Pons, Josep y Rancano, Honorio (eds.), *El cine yugoslavo (historia – filmografía – crítica)*. Valencia: Fundación Municipal de Cine de Valencia, 1983.

Poyatos, Fernando, «Aspects, Problems and Challenges of Nonverbal Communication in Literary Translation», en Fernando Poyatos (ed.), *Nonverbal Communication and Translation*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 1997, pp. 17-48.

Pym, Anthony, *Teorías contemporáneas de la traducción. Materiales para un curso universitario*. Traducido por Noelia Jiménez, Maia Figueroa, Esther Torres, Marta Quejido, Anna Sedano, Ana Guerberof. Terragona: Intercultural Study Group, 2012.

«Humanizing Translation History» en *Hermes – Journal of Language and Communication Studies*, No 42. 2009, pp. 23-48.

Rabadán, Rosa y Merino, Raquel, «Introducción a la edición española» en Gideon Toury (1995), *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Traducción y edición de Rosa Rabadán y Raquel Merino, Madrid: Cátedra, 2004.

Ranzato, Irene, «Translating Woody Allen into Italian: Creativity in Dubbing», en *Jostrans, the Journal of Specialised Translation*, Núm. 15, 2011, pp. 121-141.  
(en <[http://www.jostrans.org/issue15/art\\_ranzato.php](http://www.jostrans.org/issue15/art_ranzato.php)> [Consulta: 27/03/2013])

Ratkovi , Borislav, Đuriši , Mitar y Skoko, Savo, *Srbija i Crna Gora u Balkanskim ratovima 1912-1913*, [Serbia y Montenegro en las Guerras de los Balcanes]. Belgrado: Bigz, 1970.

Reiss, Katharina y J. Vermeer, Hans (1991), *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal Ediciones, 1996.

Remael, Aline, «Audiovisual Translation», en Yves Gambier y Luc Van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*. Vol.I. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2010, pp. 12-17.

Rodríguez Espinosa, Marcos, «Subtitulado y doblaje como proceso de domesticación cultural», en Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001a (Signo e Imagen), págs.103-117.

— «Intertextualidad doblaje – subtitulado en *Sed de Mal* de Orson Wells» en Lourdes Lorenzo y Ana M. Pereira (eds.), *Traducción subordinada, II. El subtitulado (inglés – español/gallego)*, Vigo: Universidade de Vigo, 2001b, págs. 223-236.

— «Rusos blancos, bolcheviques, mencheviques y trotskistas en la historia de la traducción en España», en Emilio Ortega Arjonilla, Ana Belén Martínez López y Elena Echeverría Pereda (eds.), *Panorama actual de la investigación en la traducción e interpretación*. Vol. 2, Granada 2003: 65-74.

Rodríguez Espinosa, Marcos y Carmen Acuña Partal, «The Role of translation in Advertising North-American movies in Spain», en Lourdes Lorenzo García (ed.), *Traducción subordinada III. Traducción y publicidad*. Servizo de Publicacións da Universidad de Vigo, 2004: 103-112.

Santamaria, Laura, «Culture and Translation. The Referential and Expressive Value of Cultural References», en Rosa Agost y Frederic Chaume, (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001: 159-164.

Sanz Ortega, Elena, «Subtitling and the Relevance of Non-verbal Information in Polyglot Films», en *New Voices in Translation Studies* 7. 2011, pp. 19-34.

— *Audiovisual Translation Modality and Non-verbal Information in Multilingual Films. A case study: Spanglish*. Universidad de Edimburgo: 2009 (Trabajo de Fin de Máster inédito).

Scandura, L. Gabriela, «Sex, Lies and TV: Censorship and Subtitling», en Yves Gambier (ed.), *Audiovisual Translation, Meta: Translators' Journal*, Vol. 49, Núm. 1, April 2004, pp. 125-134.

Simi , Radoje, *Srpski pravopis* [Ortografía serbia], Beograd: Jasen, 2006.

Slijep evi , Bosa, *Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini (1896 – 1918)*, [Cinematografía en Serbia, Montenegro, Bosnia y Herzegovina, 1896-1918]. Belgrado: Univerzitet Umetnosti, Institut za film, 1982.

Soler Pardo, Betlem, «Traducción y doblaje: Análisis de *fuck* y su traducción al español en *Jackie Brown*.» en *Entreculturas* Núm. 6, 21/01/2013. Universidad de Valencia, 2014.

Stanoj i , Živojin y Ppopovi , Ljubomir, *Gramatika srpskoga jezika*, [Gramática de la lengua serbia]. Belgrado: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2000.

Stojanovi , Dubravka, *Srbija i demokratija (1903-1914). Istorijska studija o zlatnom dobu srpske demokratije*, [Serbia y democracia. Un estudio histórico sobre la «Edad de Oro» de la democracia serbia]. Belgrado: Udruženje za društvenu istoriju [La Sociedad de la Historia Social], 2003.

Temperley, Harold W. V., *History of Serbia*. Londres: Bell and Sons, 1917.

Toury, Gideon (1995), *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. traducción y edición de Rosa Rabadán y Raquel Merino, Madrid: Cátedra, 2004.

— *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv: Porter Institute, 1980.

— *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins, 1995, pp. 53-69.

Tomasevich, Jozo, *War and Revolution in Yugoslavia: 1941–1945*. Stanford University Press, 2001.

Varios autores, *Filmografija srpskog dugometražnog filma 1996-2000*, [Filmografía del largometraje serbio de 1996 a 2000], Belgrado: Filmski centar Srbije, 2001.

Valdés Rodríguez, M<sup>a</sup> Cristina, *La traducción publicitaria: Comunicación y cultura*. Universidad de Valencia, Jaume I, Pompeu Fabra y Autónoma de Barcelona, 2004.

Venuti, Lawrence (ed.), *The Translation Studies Reader*. 2<sup>a</sup> ed., Londres/Nueva York: Routledge, 2004: 483.

— *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres/Nueva York: Routledge, 1995.

Volk, Petar, *Istorija Jugoslovenskog filma* [Historia del cine yugoslavo], Belgrado: Institut za film, 1986.

Whitman, Candace, *Through the Dubbing Glass*, Fráncfort: Peter Lang, 1992.

«Cloning Cultures: The Return of the Movie Mutants», en Rosa Agost y Frederic Chaume, (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001, pp. 143-158.

Živojinovi , Dragoljub, *Kralj Petar I Kara or evi* , [El Rey Pedro I Kara or evi ]. Belgrado: BIGZ, 1994.

Zabalbeascoa, Patrick, «Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies», en Dirk Delabastita (coord.), *The Translator: Studies in Intercultural Communication*. Manchester: St. Jerome, 1996, pp. 235-258.

«Dubbing and the Nonverbal Dimension of Translation», en Fernando Poyatos (ed.), *Nonverbal Communication and Translation*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 1997, pp. 327-342.

— «La traducción del humor en textos audiovisuales», en Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001, pp. 251-263.

Zaro Vera, Juan Jesús, «Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación», en Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 2001, 47-64.

Wright, Jean Ann y Lallo, M.J., *Voice-Over for Animation*. Amsterdam, Londres y New York: Focal Press, Elsevier Science and Technology, 2009.

### Fuentes electrónicas

Autorska Agencija (la Agencia de Autores) en  
<[www.autorskaagencija.com](http://www.autorskaagencija.com)> (se ocupa de la protección de los derechos de autor)

Blas Arroyo, José Luis, «Un caso de variación pragmática sobre la ampliación significativa de un marcador discursivo en el español actual aspectos estructurales y sociolingüísticos», en  
<<http://www.anmal.uma.es/Numero9/Arroyo.htm>> [Consulta: 02/05/2012]

Braun, S., «Audio Description from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training», 2007 [en línea], <<http://epubs.surrey.ac.uk/translation/1>> [Consulta: 12/12/2010]

Collons, American English Dictionary [en línea],  
<<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/american/cop?showCookiePolicy=true>>  
[Consulta: 28/03/2015]

Cox, John K., «The History of Serbs» en *Questia Online Library*, [en línea], <www.questia.com>, [Consulta: 16/02/2007]

Jovovi, Slavica (ed.), «Prvi srpski zvučni film» (La primera película sonora serbia) en *Glas javnosti*, [en línea], el 6 de diciembre de 2004, <http://arhiva.glas-javnosti.co.yu/arhiva/srpski/arhiva-index.html>, [Consulta: 16/6/2007]

Karamitroglou, Fotios, *A proposed Set of Subtitling Standards in Europe*. 2003 (actualizado), en <http://accurapid.com/journal/04stndrd.htm> [Consulta: 01/10/2011]

Kosanovi, Dejan, «El cine y la cinematografía» [en línea], <http://www.rastko.org.yu/isk/isk\_27.html> [Consulta: 18/12/2006.]

Mackenzie, David, «Serbia as Piedmont and the Yugoslav Idea, 1804-1914» en *Questia Online Library*, [en línea], <www.questia.com>, [Consulta: 4/10/2006.]

Moraza, María José (2000) 'El Reto de Traducir una Película Multilingüe: "Tierra y Libertad"', en *Mercator Conference on Audiovisual Translation and Minority Languages*; en <http://www.aber.ac.uk/mercator/images/maria.pdf> [Última consulta: 10/05/2014]

Merriam-Webster Learning Dictionary (2015), 2015 Merriam-Webster, Incorporated <http://www.learnersdictionary.com/definition> [Consulta: 02/05/2015]

Orero, Pilar. (2004) «The Pretended Easiness of Voice-over Translation of TV Interviews» en *Jostrans*. Julio 2004, Núm. 02, [en línea] <http://www.jostrans.org/issue02/art\_orero.php>, [Consulta 25/2/2011]

(2006) «Voice-over: A Case of Hyper-reality» en *MuTra – Audiovisual Translation Scenarios: Conference proceedings*. Copenhagen 1-5 de mayo de 2006: pp. 173-185. [en línea] <http://translationconcepts.org/pdf/MuTra\_2006\_Proceedings.pdf#page=177>, [Consulta 11/3/2012]

Pravai i Prevodi, Permissions and Rights en <http://www.pravaiprevodi.org> (empresa que suministra las traducciones para la televisión) <http://www.imdb.com>, [Consulta: 28/7/2013] (la base de datos de films)

Ranzato, Irene, «Translating Woody Allen into Italian: Creativity in Dubbing», en <http://www.jostrans.org/issue15/art\_ranzato.php> [Consulta: 27/03/2013]

RTS, «Filmovi za slepe na RTS-u» [Películas para los ciegos en RTS] en <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/125/Dru%C5%A1tvo/930084/Filmovi+za+slepe+na+RTS-u.html> [Último acceso: 02/02/2014]

RTS, «Filmovi za slepe na RTS-u. *Društvo mrtvih pesnika*» [Películas para los ciegos en RTS. *El club de los poetas muertos*] en



<<http://www.rts.rs/page/tv/sr/story/21/RTS+2/929860/Dru%C5%A1tvo+mrtvih+pesnika.html>> [30/07/2011]

RTVE <<http://www.rtve.es/infantil/videos-juegos/#/videos/dora-exploradora-ingles/todos/>> [Consulta: 1/7/2012]

Sopova, Jasmina, «Goran Paskaljević, un cineasta en pie de guerra» en <[http://www.unesco.org/courier/2000\\_02/sp/dires/txt1.htm](http://www.unesco.org/courier/2000_02/sp/dires/txt1.htm)> [Consulta: 2/12/2006.]

Trošelj, Slavko, *Intervju: Zora avij -Ili* [Entrevista: Zora avij -Ili] en <<http://www.politika.rs/rubrike/spektar/zivot-i-stil/ni-tito-ni-sukarno-me-nisu-zbunili.lt.html>> [Consulta: 01/05/2014]

Toury, Gideon (1995) «The Nature and Role of Norms in Translation», en *idem*, *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995, 53-6. Text scanned for educational use, Unit for Culture Research, Tel Aviv University (<http://spinoza.tau.ac.il/~toury/works>). en <<http://www.tau.ac.il/~toury/works/gt-norms.htm>> [Consulta: 21/12/2013]

TV B92, «Filmovi bes titlova za gluve su out» [Las películas sin los subtítulos para sordos han pasado de moda] en [http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav\\_category=268&yyyy=2010&mm=05&dd=17&nav\\_id=431787](http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=268&yyyy=2010&mm=05&dd=17&nav_id=431787) [17/05/2010, Último acceso 02/02/2014]

Vlada Republike Srbije (El Gobierno de la República de Serbia), *Srbija Info, vaš vodi kroz Srbiju* (*Serbia Info, su guía de Serbia*), [en línea], <<http://www.srbija-info.yu/cinjenice>>, [Consulta: 28/1/07]

«Emir Kusturica» en *Enciclopedia Wikipedia* [en línea], <[es.wikipedia.org/wiki/Emir\\_Kusturica](http://es.wikipedia.org/wiki/Emir_Kusturica)>, [Consulta: 12/12/2006.]

«Emir Kusturica, biografía» en <<http://es.movies.yahoo.com/artists/k/emir-kusturica/biografia-67820.html>> [Consulta: 12/12/2006.]

«Emir Kusturica» en <<http://www.dhennin.com/kusturica>> [Consulta: 12/12/2006.]

«Emir Kusturica» en <<http://www.kustu.com>> [Consulta: 12/12/2006.]

«Goran Paskaljević» en <<http://es.movies.yahoo.com/artists/p/goran-paskaljevic/biografia-69327.html>>

«Srđan Dragojević» en <<http://www.filmaffinity.com/es/film946427.html>>

<[en.wikipedia.org/wiki/Dora\\_the\\_Explorer](http://en.wikipedia.org/wiki/Dora_the_Explorer)> [Consulta: 30/06/2012]



Wahl, Chris (2005) «Discovering a Genre: the Polyglot Film», en *Cinemascope* 1, 2005, en  
< [www.madadayo.it/Cinemascope\\_archive/cinema-scope.net/articolo07\\_n1.html](http://www.madadayo.it/Cinemascope_archive/cinema-scope.net/articolo07_n1.html)> [Consulta:  
19/09/2011]

## Filmografía

### Corpus

1. *Twin Peaks (el noveno episodio)* (David Lynch, 1990) (V.O., V.S.S.)
2. *The Black Adder, «The Queen of Spain's Beard»* (Martin Shardlow, 1983)  
(transcripción de los diálogos originales, V.S.S.)
3. *Love Among the Ruins* (George Cukor, 1974) (V.O., V.S.S.)
4. *Stuart Little* (Rob Minkoff, 1999) (V.O., V.S.S.)
5. *Deceived* (Damian Harris, 1991) (V.O., V.S.S.)
6. *The Poseidon Adventure* (John Putsch, 2005) (V.O., V.S.S.)
7. *10. 5* (John Lafia, 2004) (V.O., V.S.S.)
8. *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006, DVD) (V.O., V.S.S.)
9. *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (Chris Columbus, 2002, DVD) (V.O., V.S.S.)
10. *Goya's Ghosts* (Miloš Forman, 2004, DVD) (V.O., V.S.S.)
11. *The Shawshank Redemption* (Frank Darabont, 1994, DVD) (V.O., V.S.S.)
12. *The Good Night* (Jake Paltrow, 2007, DVD) (V.O., V.S.S.)
13. *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992, DVD) (V.O., V.S.S.)
14. *Emperors of the Ice* (National Geographic, 2004, DVD) (V.O., V.D.S.)
15. *The Greeks, Crucible of Civilization: The Birth of Democracy* (Harrison, PBS, 2000)  
(V.O., V.D.S.)
16. *The Great San Francisco Earthquake* (Documental TV B92 / Moira Productions 1998,  
V.D.S./V.S.S.)
17. *Ice Age 2: The Meltdown* (Carlos Saldanha, 20<sup>th</sup> Century Fox Animation, 2006) (V.O.,  
V.D.S. + DVD de V.D.S. + DVD de V.D.S.)
18. *Horton Hears a Who!* (Jimmy Hayward, Steve Martino, 20<sup>th</sup> Century Fox, Blue Sky  
Studio, 2008), (V.O., V.D.S. + DVD de V.D.S. + DVD de V.D.S.)

19. *Digimon Adventure*, «*Summer Vacations*» (Akiyosha Hongo, Toei Animation Company, 1999/2000) (V.O. en inglés, V.D.S.)
20. *Disney's Hercules*, «*Hercules and the Underworld Takeover*» *Ep. 11* (Bob Kline, Walt Disney Television Animation, 1998) (V.O., V.D.S.)
21. *Disney's Hercules*, «*Hercules and the Pool Party*», *Ep. 13*. (Bob Kline, Walt Disney Television Animation, 1998) (V.O., V.D.S.)
22. *Lilo & Stitch*, «*Sprout*», *Ep. 11*. (Dean DeBlois, Chris Sanders, Walt Disney Television Animation, 2003) (V.O., V.D.S.)
23. *Lilo & Stitch*, «*Clip*», *Ep. 13*. (Dean DeBlois, Chris Sanders, Walt Disney Television Animation, 2003) (V.O., V.D.S.)
24. *SpongeBob SquarePants*, *Ep. 70* (Nickelodeon, 2000) (V.O., V.D.S.)
25. *Dora the Explorer*, *Ep. 219* (Nickelodeon, 1999) (V.O., V.D.S. + DVD de V.D.S. + DVD de V.D.S.)

### Otros films y series

*A Good Year* (Ridley Scott, 2006)  
*Anatomía de Grey* (Shonda Rhimes, ABC, 2005-)  
*Astérix et Obélix: Au service de Sa Majesté* (Laurent Tirard, 2012)  
*Before the Rains* (Santosh Sivan, 2007)  
*Behind enemy lines* (John Moore, 2001)  
*Bizarre Foods* (Travel Channel, 2006-)  
*Bride Wars* (Gary Winick, 2009)  
*Byzantium: the Lost Empire* (Ron Johnston, 1997-)  
*Cash* (Éric Besnard, 2012)  
*Cheers* (Burrows, 1982)  
*Code Inconnu* (Michael Haneke, 2000)  
*Cop Out* (Kevin Smith, 2010)  
*Crna ma ka, beli ma or* [*Gato negro, gato blanco*] (Emir Kusturica, 1998)  
*Der Himmel über Berlin* (Wim Wenders, 1987)  
*El cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927)  
*El loco cantor* (Lloyd Bacon, 1929)  
*Extreme Engineering* (Alan Lindgren, Discovery Channel, 2003-2011)  
*Hereafter* (Clint Eastwood, 2010)  
*I don't know how she does it* (Douglas McGrath, 2011)  
*Inglorious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009)  
*Joyeux Noël* (Christian Carion, 2005)  
*Komodo – Secrets of the Dragon* (BBC, 2011-2012)

*Krunisanje kralja Petra I Kara or evi a* [La coronación del Rey Pedro Kara or evi ] (Frank S. Mottershaw, 1904)  
*La Massacre de la Dynastie Royale Serbe* (1903)  
*L'Atalante* (Jean Vigo, 1934)  
*Life of Brian* (Terry Jones, 1979)  
*Life on the Edge* (Manfredi Mancuso y Andi Sinkovics, 2011)  
*Lucky Luke* (Hanna- Barbera Studios, Morris, 1983-91)  
*Lucy* (Luc Besson 2014)  
*Meet the Spartans* (Jason Friedberg, Aaron Seltzer, 2008)  
*Millions* (Danny Boyle, 2004)  
*Modern Family* (Steven Levitan, Christopher Lloyd, 2009)  
*Nevinost bez zaštite* [La inocencia indefensa] (Dragoljub Aleksi , 1943),  
*Open Season* (Roger Allers, 2006)  
*Planet Earth* (BBC, 2006)  
*Río Rita* (Luther Reed, 1929)  
*Sherlock*, BBC, 2010-).  
*Slavica* (Vjekoslav Afri , 1947)  
*Spanglish* (James L. Brooks, 2004)  
*The Colour of War* (The History Channel, 2001- )  
*The Birdcage* (Mike Nichols, 1996)  
*The Simpson* (Matt Groening, 1989-)  
*The Flyer* (1928)  
*Through the Wormhole* (Geoffrey Sharp, Discovery Communications, 2010-),  
*The Rite* (Mikael Håfström, 2006)  
*The Universe: Mysteries of the Moon* (The History Channel, 2007)  
*The Yakuza* (Sydney Pollack, 1975)  
*Ultimate Zoo* (Animal Planet, 2005)  
*Underground* (Emir Kusturica, 1995)  
*Ven anje Aleksandra Obrenovi a i Drage Mašin* [La boda de Alejandro Obrenovi y Draga Mašin] (1903)  
*Vu du ciel* (Yann Arthus Bertrand, 2006-2011)  
*X-Men: First Class* (Matthew Vaughn, 2011)  
*X-men Origins: Wolverine* (Gavin Hood, 2009)



## ANEXO III

Tabla 2: *Permanencia de subtítulos en pantalla (TV)*

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Permanencia CPS
1. <i>Twin Peaks</i>	La tradición budista vino a la Tierra de Nieve	<b>COOPER</b> Buddhist tradition first came to the land of snow...	00:02:48.18 2,3s 16,08cps
2. <i>Twin Peaks</i>	a a . [en el siglo quinto después de Cristo.]	...(came) in the fifth century AD.	00:02:50.91 2,3s 12,61cps
3. <i>Twin Peaks</i>	213. . Algunos historiadores dicen que eso pasó en el año 213.	<b>COOPER</b> Now some historians place them in the Water Snake Year, 213 AD.	00:03:01.64 2,7s 17,04cps
4. <i>Twin Peaks</i>	. [Las generaciones felices.]	<b>COOPER</b> The Happy Generations.	00:03:11.42 1,9s 8,42cps
5. <i>Twin Peaks</i>	- -x , [Me encanta que Dharma viniera al Rey Ho-ho-ho,]	<b>ALBERT</b> Agent Cooper, I am thrilled to pieces that the Dharma came to King Ho- Ho-Ho, I really am...	00:03:13.39 2,9 s 17,24cps
6. <i>Twin Peaks</i>	a . [pero ahora estoy centrado en los problemas actuales de Twin Peaks.]	<b>ALBERT</b> ... but right now I'm trying hard to focus on the more immediate problems of our own century right here en Twin Peaks.	00:03:16.36 3,7s 14,86cps

7. <i>Twin Peaks</i>	Po e . – ?  [Ronette Pulaski ha despertado del coma. – ¿Y?]	<b>COOPER</b> Ronette Pulaski has woken from her coma. <b>ALBERT</b> And?	00:03:26.57 3,1s 12,26cps
8. <i>Twin Peaks</i>	.  [Hice la autopsia de Jacques Renault.]	<b>ALBERT</b> Okay, I uh performed the autopsy on Jacques Renault.	00:03:55.03 2,5s 12,4cps
9. <i>Twin Peaks</i>	.  [Fue atado a una silla cómoda en el manicomio local.]	<b>ALBERT</b> Yeah, to a nice <b>comfy</b> chair complete with wrist restraints at <b>the local aughing academy</b> .	00:05:37.96 4,3s 12,09cps
10. <i>Twin Peaks</i>	, .  [Tu antiguo compañero huyó, desapareció de la faz de la tierra.]	<b>ALBERT</b> Your former partner flew the coop, Coop. He escaped, vanished into thin air.	00:05:47.51 5,1s 8,82cps
11. <i>The Black Adder</i>	A najbolji na in da se savezništvo u vrsti jeste brak.  [El mejor modo de reforzar la integración es el matrimonio.]	<b>KING RICHARD IV</b> And the best way to cement an alliance is marriage.	0:03:05.21 3,5s 15,14cps
12. <i>The Black Adder</i>	To je na španskom: “Dobro došli u naš dvorac,  [Esto traducido al español significa: «Bienvenida a nuestro castillo	<b>PRINCE HARRY</b> It's Spanish for ‘Welcome to our castle,	00:08:19.93 3,0s 14,67cps
13. <i>The Black Adder</i>	nadam se da ete biti zadovoljni odvodnim kanalima.”  [espero que esté satisfecha con nuestras alcantarillas.»]	<b>PRINCE HARRY</b> ... I hope the drains are to your satisfaction.’	00:08:23.01 3,4s 15cps
14. <i>The Black Adder</i>	“Ti si prava ljubav mog života, ljubavi moja, ljubavi moja”  [«Tú eres el verdadero amor de mi vida, amor mío, amor mío.»]	<b>INFANTA MARÍA ESCALOSA OF SPAIN</b> Tú eres el verdadero amor de mi vida. Amor mío, amor mío... <b>INTERPRETER</b> ‘You are the true love of my life.	00:10:24.78 3,2s 18,12cps

		My love, my love...' (Everybody is talking at the same time.)	
15. <i>The Black Adder</i>	“Ti si jedini ovek za mene. Želim da te grlim i ljubim.”  [«Tú eres el único hombre para mí. Quiero abrazarte y besarte.»]	<b>INFANTA</b> ... quiero abrazarte y besarte. <b>INTERPRETER</b> ‘You are the only one for me. I really want to hug and kiss you.’	0:10:31.31 3,5s 16cps
16. <i>The Black Adder</i>	“Ja sam princeza!” – Niko mi ne re e da imaš bradu.  [«Yo soy la princesa!» – Nadie me dijo que tenías barba.]	<b>INFANTA</b> Soy la Infanta. <b>INTERPRETER</b> ‘I am the Infanta.’ <b>Edmund Blackadder to the Interpreter</b> No one told me you have a beard.	0:10:37.68 3,5s 14,57cps
17. <i>The Black Adder</i>	To mora da je Jeremija iz Estonije.  [Seguro que es Jeremía de Estonia.]	<b>LORD PERCY</b> Must be Jeremy of Estonia. (laughs)	00:10:42.19 3,1s 10,97cps
18. <i>The Black Adder</i>	Da? – Nagovestite joj da više volite muško društvo.  [¿Sí? – Sugíerale que prefiere la compañía de los hombres.]	<b>EDMUND</b> Yes? <b>BALDRIC</b> Make her think you prefer the company of men.	0:13:59.21 4,2s 12,38cps
19. <i>The Black Adder</i>	I volim, Boldri e! – Ne, mislio sam...  [¿Es que lo prefiero, Baldrick! No, quiero decir...]	<b>EDMUND</b> I do, Baldrick. <b>BALDRIC</b> No, My Lord, I mean the, er,...	0:14:03.60 3,2s 11,56cps
20. <i>The Black Adder</i>	...na intimno muško društvo.  [la compañía íntima de un hombre.]	<b>BALDRIC</b> ...intimate company of men?	00:14:08.93 3,2s 8,75cps
21. <i>Love Among the Ruins</i>	Oprostite, baš sam ne u tiv. Pri ite kaminu. Da naru im aj?  [Lo siento, qué maleducado. Acérquense a la chimenea. ¿Pido té?]	<b>SIR ARTHUR</b> I am sorry. How stupid of me! Do come over by the fire. (as they accept) Shall I have Nalden fix you a cup of tea?	00:05:32.90 4,5s 12,89cps



22. <i>Love Among the Ruins</i>	<p>“Mada sam star i nisam prilika za ljubav žene,</p> <p>[“Aunque mayor y no apto para el amor de una mujer,]</p>	<p><b>SIR ARTHUR</b> ‘Old as I am for ladies’ love unfit,...</p>	<p>00:06:49.80 3,4s 13,23cps</p>
23. <i>Love Among the Ruins</i>	<p>još pamtim lepote mo .</p> <p>[aun recuerdo de la belleza el poder.”]</p>	<p><b>SIR ARTHUR</b> ...the power of beauty I remember yet.’</p>	<p>00:06:53.31 3,0s 7,33cps</p>
24. <i>Love Among the Ruin</i>	<p>Jesam li nešto propustio ini mi se da nisam u toku.</p> <p>[¿Me he perdido algo? Creo que no te sigo.]</p>	<p><b>DRUCE</b> Have I missed a chapter? I have lost the thread.</p>	<p>00:08:06.97 3,4s 15,29cps</p>
25. <i>Love Among the Ruins</i>	<p>Zatim, zamisao da se Alfred Pret predstavlja kao džentlmen je</p> <p>[Además, la idea de que Alfred Pratt se presente como un caballero es]</p>	<p><b>JESSICA</b> Furthermore, the idea of Alfred Pratt posing as a gentleman is...</p>	<p>00:11:41.51 4,2s 14,29cps</p>
26. <i>Love Among the Ruins</i>	<p>slu aj babe koja glumi devojkku.</p> <p>[el caso de la abuela que actúa como una muchacha.]</p>	<p><b>JESSICA</b> ...nothing more than mutton dressed as lamb.</p> <p><b>SIR ARTHUR</b> Oh?</p>	<p>00:11:45.85 3,0s 10,33cps</p>
27. <i>Love Among the Ruins</i>	<p>Kako se kaže.</p> <p>[Como dice el dicho.]</p>	<p><b>JESSICA</b> As the saying goes,...</p>	<p>00:11:51:61 2,6s 5cps</p>
28. <i>Love Among the Ruins</i>	<p>Izgleda fino i mlado ali obi no ispadne žilava i sasušena.</p> <p>[Tiene un aspecto bueno y joven, pero resulta ser dura y seca.]</p>	<p><b>JESSICA</b> ... looks nice and tender, but usually turns out to be tough and unsavoury.</p>	<p>00:11:55.13 3,8s 15cps</p>
29. <i>Love Among the Ruins</i>	<p>Tako e moram da vas upozorim da su njegovi pravnici angažovali</p> <p>[También tengo que advertiros que sus abogados han contratado]</p>	<p><b>SIR ARTHUR</b> I must also warn you that his solicitors have engaged ...</p>	<p>00:18:32.79 3,4s 17,94cps</p>
30. <i>Love Among the Ruins</i>	<p>jednog od najlukavijih advokata Engleske da ga zastupa na sudu.</p> <p>[a uno de los abogados más audaces de Inglaterra para representarle en el juzgado.]</p>	<p><b>SIR ARTHUR</b> ...one of the cleverest advocates in England to represent him in court.</p>	<p>00:18:36.25 4,2s 14,76cps</p>

31. <i>Stuart Little</i>	Kako da vas zovem? – Mama. – I tata. [¿Cómo debo llamaros? – Mamá. – Y papá.]	<b>STUART</b> So, what do I call you? <b>MRS. LITTLE and MR. LITTLE</b> -Mom -And Dad.	00:04:24 2,6s 13,45cps
32. <i>Stuart Little</i>	Pahuljo, odmah ga pusti. Odmah da si ispljunuo Stjuarta. [Copo de Nieve, ¡suéltalo ya! Ahora mismo escupe a Stuart.]	<b>MR. LITTLE</b> Snowbell. Drop him right now. You spit Stuart out this instant, <i>Snowbell!</i>	00:06:05 4,4s 12,95cps
33. <i>Stuart Little</i>	Dobra maca, lepa maca...	<b>STUART</b> Nice kitty. Pretty kitty.	00:08:35 3,2s 7,19cps
34. <i>Stuart Little</i>	Hvala [Gracias]	<b>MRS. LITTLE</b> Thank you.	00:10:47 1,6s 3,75cps
35. <i>Stuart Little</i>	Pahuljo! Dobro je da si došao. Zamisli, u mašini sam. [¡Copo de Nieve, qué bien que estés aquí! Imagínate, estoy en la lavadora.]	<b>STUART</b> Snowbell! Thank goodness you're here! I'm locked in the washer!	00:11:40 4,3s 13,25cps
36. <i>Stuart Little</i>	Možeš li da mi pomogneš i isklju iš ovu stvar? [¿Puedes ayudarme y apagar esta cosa?]	<b>STUART</b> ...Can you help me? Can you, can you turn this thing off?	00:11:45 3,2s 14,06cps
37. <i>Stuart Little</i>	Zašto bih to uradio? Ovo je moja omiljena predstava. [¿Por qué hacer eso? Este es mi espectáculo favorito.]	<b>SNOWBELL</b> Why would I turn it off? It's my favourite show.	00:11:49 4,4s 11,59cps
38. <i>Stuart Little</i>	Baš si duhovit, Pahuljo! Ne možeš da me ostaviš! [¡Qué gracioso eres Copo de Nieve! ¡No puedes dejarme!]	<b>STUART</b> That's funny. That's funny, Snowbell. You can't leave me.	00:11:55 4,5s 10,44cps
39. <i>Stuart Little</i>	Štagod. Te ku ne ma ke... Siguran si da nikome nece re i? [Lo que sea. Esos gatos domésticos... [ ¿Estás seguro que no se lo dirá a nadie?]	<b>SMOKEY</b> Jeez, house cats. <b>SNOWBELL</b> Are you sure he'll keep this hush-hush?	00:30:36 5s 12cps
40. <i>Stuart Little</i>	Ne brini, maca mu je pojela jezik. Shvataš? On je ma ka.	<b>MONTY</b> You kidding? Cat's got his tongue. Get it? Cat's got his	00:30:42 4,5s 12,67cps

	[ No te preocupes, se le ha comido la lengua el gato. ¿Entiendes? Él es un gato...]	tongue because he's a cat.	
41. Deceived	An ele na zemlji reci da eš biti moja...  [Ángel en la tierra di que serás mía...]	<b>JACK TO ADRIENNE</b> (singing) <i>Earth angel, earth angel.</i> <b>ADRIENNE</b> (singing, overlapping) (giggles) <i>Earth angel</i> <b>JACK</b> (singing) <i>Say you'll be mine...</i>	00:05:39 2,5s 15,6cps
42. Deceived	Najdraža moja... Vole u te zauvek...  [Querída mía... Te querré para siempre...]	<b>ADRIENNE</b> (singing) <i>Darling, dear</i> <b>ADRIENNE and JACK</b> (singing) <i>Love you all the time.</i>	00:05:45 3s 11,67cps
43. Deceived	Ja sam obi na luda, luda što te voli.  [Soy un pobre tonto tonto que te quiere.]	<b>ADRIENNE and JACK</b> <i>I'm just a fool. A fool in love with you.</i>	00:05:48 3,6s 10,55cps
44. Deceived	Gde su baka i deka? –Misliš s moje strane. –Da. [¿Dónde están la abuela y el abuelo? –¿Quieres decir los míos? –Sí.]	<b>MARY</b> Where is granny and papa? <b>JACK</b> Granny and papa? You mean mine? <b>MARY</b> Yes.	00:08:27 3,7s 12,70cps
45. Deceived	Pominjao je odlazak na pecanje. Planirao je da putuje.  [Mencionó que iba a ir a pescar. Planeaba un viaje.]	<b>HARVEY</b> Jesus. He was talking about a fishing trip. I mean, he was planning a trip.	00:14:22 3,2s 16,56cps
46. Deceived	Džek Sonders je poginuo pre petnaest godina. –Znam.  [Jack Saunders murió hace quince años. – Lo sé.]	<b>EVELYN</b> Jack Saunders died fifteen years ago. <b>ADRIENNE</b> I, I know that.	00:45:37 2,7s 19,26cps
47. Deceived	Znam da zvu i udno, ali tražim njegovog druga, Frenka Salivena.  [Sé que parece extraño, pero busco a su amigo, Frank Sullivan]	<b>ADRIENNE</b> Urn, I know this may sound a little bit strange, but I'm trying to track down an old	00:44:41 3,9s 16,15cps

		friend of his...Frank Sullivan.	
48. <i>Deceived</i>	U ite. [Entre.]	<b>EVELYN</b> Um, come in.	00:45:49 1,2s 5cps
49. <i>Deceived</i>	Imamo goste. -Izvinjavam se. Ne bih vas uznemiravala ali...  [Tenemos invitados. -Pido perdón. No les molestaría pero...]	<b>MRS GINGOLD</b> We have guests. <b>ADRIENNE</b> I, I really do apologize. I wouldn't bother you normally. But I Just...	1:11:47 3,3s 18,18cps
50. <i>Deceived</i>	Džek je bio moj ro ak, a Frenk njegov najbolji drug.  [Jack era mi primo, y Frank su major amigo.]	<b>EVELYN</b> Jack was my cousin. Frank was his best friend.	00:45:51 3,2s 15,94cps

Tabla 3: La permanencia de los títulos

Títulos Guion Original	Subtítulo en serbio	Permanencia
1. <i>The Black Adder</i>	CRNA GUJA [LA VÍBORA NEGRA]	0:00:37.02 3,2s 2,81cps
2. <i>The Queen of Spain's Beard</i>	KRALJICA ŠPANSKE BRADE	0:01:08.44 3,1s 7,09cps
3. <i>Love Among the Ruins</i>	LJUBAV U RUŠEVINAMA [AMOR ENTRE LAS RUINAS]	0:00:00 5,8s 3,27cps
4. <i>Stuart Little</i>	STJUART LITL [STUART LITTLE]	00:03:54 3,3s 6,97cps
5. <i>Deceived</i>	OBMANUTA [ENGAÑADA]	00:00:00 4,5s 1,78cps
6. <i>Chesterfield Hotel</i> (en el film <i>Deceived</i> )	<i>Hotel esterfild</i> [Hotel Chesterfield]	00:19:21 2,3s 6,96cps 00:25:34 1,9s 8,42cps
7. SCENE 59 - CS - THE O.S. SOCIAL SECURITY MAN USES HIS PENCIL TO POINT AT THE COMPUTER SCREEN, WHICH READS:	<i>Džek Sonders</i> <i>preminuo 01/19/75<sup>193</sup> Samersvil</i>  <i>[Jack Saunders</i> <i>falleció 19/01/75 Summersvill]</i>	00:37:48 2,1s 18,57cps

<sup>193</sup> Nótese que se trata de un error ya que las fechas en el idioma serbio se apuntan en otra orden: día, mes, año.

ACCOUNT JACK SAUNDERS DATE OF DEATH 01/19/75 PLACE OF DEATH SOMMERVILLE  ( <i>en el guion de Deceived</i> )		
8. NARRATIVE TITLE (of news paper banner) OMAHA World Herald – January 2, 1975. ( <i>en el guion de Deceived</i> )	<i>Omaha World Herald</i> <i>2. januar 1975.</i>	00:38:10 3,5s 9,43cps
9. NARRATIVE TITLE (of headline) Top Columbia Graduate and Parents Killed in Plane Crash ( <i>en el guion de Deceived</i> )	<i>Diplomac sa Kolumbije poginuo</i> <i>s roditeljima u avionsko...</i>	00:38:24 2,8s 19,28cps
10. NARRATIVE TITLE (of caption) Jack Saunders (note that the photo of Jack Saunders is not the man Adrienne knows as Jack) ( <i>en el guion de Deceived</i> )	<i>Džek Sonders</i>	00:38:32 2s 6cps
11. NARRATIVE TITLE (of studio stamp) CAL FROHMAN – BROOKLYN PHOTOGRAPHY (BROOKLYN : borough of New York City) (note that in the photograph album, Adrienne finds a photo of young Jack with the real Jack Saunders - she turns over the photo and sees this studio stamp) ( <i>en el guion de Deceived</i> )	<i>Kal Froman</i> <i>Brooklyn</i>  <i>[Cal Frohman</i> <i>Brooklyn]</i>	00:40:44 1,8s 8,89cps
12. NARRATIVE TITLE (of writing on photo back) James Garfield High ( <i>en el guion de Deceived</i> )	<i>Gimnazija Džejms Garfild</i>	00:41:03 2,4s 10cps
13. NARRATIVE TITLE (of file) Mr. James Saunders - uncle Brooklyn ( <i>en el guion de Deceived</i> )	<i>gospodin Džejms Sonders, stric</i> <i>avenija Kolumbija 6921 Bruklin.</i>  <i>[señor James Saunders, el tío</i> <i>Avenida Colombia 6921 Bruklin]</i>	00:44:35 2,5s <b>24cps</b>
14. NARRATIVE TITLE (of sign on door) DANGER - DO NOT ENTER ( <i>en el guion de Deceived</i> )	<i>Opasnost</i> <i>zabranjen ulaz</i> <i>[Peligro</i> <i>prohibida la entrada]</i>	01:16:53 1,5s 14,67cps

15. NARRATIVE TITLE (of photo I.D.) DANNIEL Sherman (note that Adrienne finds a bank identification card with Jack's photo on it and this name underneath)  (en el guion de Deceived)	Danijel Šerman	1:07:53 1,8s 7,78cps
16. NARRATIVE TITLE (of sign) NEW YORK CITY PUBLIC ORPHANAGE No.3 (en el guion de Stuart Little)	NJUJORK SIROTIŠTE [HORFANATO DE NUEVA YORK]	00:00:50 2,8s 6,07cps
17. NARRATIVE TITLE (of sign) (OPTIONAL) JUDGES TABLE (en el guion de Stuart Little)	Sudijski sto [La mesa de los jueces]	00:32:08 3,1s 3.87cps

Tabla 4: Número de caracteres y espacios por línea y subtítulo (TV).  
Criterios de segmentación.

El máximo número de caracteres: (30 por línea) (55 por subtítulo)

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Núm. de caracteres por líneas y subtítulo
1. Twin Peaks	[La tradición budista llegó a la Tierra de Nieve]	<b>COOPER</b> Buddhist tradition first came to the land of snow...	00:02:48 20 / 17 37
2. Twin Peaks	a a .  [en el siglo quinto después de Cristo.]	...(came) in the fifth century AD.	00:02:50 29
3. Twin Peaks	213. .  Algunos historiadores dicen <b>que</b> eso <b>pasó</b> en el año 213.	<b>COOPER</b> Now some historians place them in the Water Snake Year, 213 AD.	00:03:01 29 / 17 46
4. Twin Peaks	- -x ,  [Me encanta que Dharma <b>viniera</b> al Rey Ho-ho-ho,]	<b>ALBERT</b> Agent Cooper, I am thrilled to pieces that the Dharma came to King Ho- Ho-Ho, I really am...	00:03:13 22 / 28 50

5. <i>Twin Peaks</i>	a c [pero ahora <b>estoy centrado en los problemas actuales</b> de Twin Paks.]	<b>ALBERT</b> ... but right now I'm trying hard to focus on the more immediate problems of our own century right here en Twin Peaks.	00:03:16 26 / 29 55
6. <i>Twin Peaks</i>	M c [Creo que tendrá mucho que decir]	<b>COOPER</b> I'm thinking she's gonna have quite a story to tell	00:03:30 18/17 35
7. <i>Twin Peaks</i>	, ? [cuando recupere el habla. Así que, ¿ahora no habla?]	<b>COOPER</b> ... when she regains the ability to speak. <b>ALBERT</b> So she's not talking?	00:03:32 28 / 22 50
8. <i>Twin Peaks</i>	[Fue atado a una <b>silla cómoda</b> en el manicomio local.]	<b>ALBERT</b> Yeah, to a nice comfy chair complete with wrist restraints at the local laughing academy.	00:05:37 25 / 27 52
9. <i>Twin Peaks</i>	[Tu antiguo compañero huyó, desapareció de la faz de la tierra.]	<b>ALBERT</b> Your former partner flew the coop, Coop. He escaped, vanished into thin air.	00:05:47 30 / 15 45
10. <i>Twin Peaks</i>	[Hice la autopsia de Jacques Renault.]	<b>ALBERT</b> Okay, I uh performed the autopsy on Jacques Renault.	00:03:55 20 / 11 31

Tabla 4.1.: Número de caracteres y segmentación de subtítulos en *Twin Peaks*.

El máximo número de caracteres: (31 por línea) (58 por subtítulo)

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Núm. de caracteres por líneas y subtítulo
11. <i>The Black Adder</i>	A najbolji na in da se savezništvo <b>u vrsti</b> jeste brak. [El mejor modo de reforzar la integración es el matrimonio.]	<b>KING RICHARD IV</b> And the best way to cement an alliance is marriage.	00:03:05 22 / 31 53

12. <i>The Black Adder</i>	To je na španskom: “Dobro došli u naš dvorac,  [Esto traducido al español significa: «Bienvenida a nuestro castillo»]	<b>PRINCE HARRY</b> It's Spanish for ‘Welcome to our castle,	00:08:19 18 / 26 44
13. <i>The Black Adder</i>	nadam se da <b>ete biti</b> zadovoljni odvodnim kanalima.”  [espero que <b>esté</b> satisfecha con nuestras alcantarillas.»]	<b>PRINCE HARRY</b> ... I hope the drains are to your satisfaction.’	00:08:23 21 / 30 51
14. <i>The Black Adder</i>	“Ti si prava ljubav mog života, ljubavi moja, ljubavi moja”  [«Tú eres el verdadero amor de mi vida, amor mío, amor mío.»]	<b>INFANTA MARÍA ESCALOSA OF SPAIN</b> Tú eres el verdadero amor de mi vida. Amor mío, amor mío... <b>INTERPRETER</b> ‘You are the true love of my life. My love, my love...’ (Everybody is talking at the same time.)	00:10:24 31 / 27 58
15. <i>The Black Adder</i>	“Ti si jedini ovek za mene. Želim da te grlim i ljubim.”  [«Tú eres el único hombre para mí. Quiero abrazarte y besarte.»]	<b>INFANTA</b> ... quiero abrazarte y besarte. <b>INTERPRETER</b> ‘You are the only one for me. I really want to hug and kiss you.’	00:10:31 28 / 28 56
16. <i>The Black Adder</i>	“Ja sam princeza!” – <b>Niko</b> mi <b>ne re e</b> da imaš bradu.  [«Yo soy la princesa!» – <b>Nadie</b> me <b>dijo</b> que tenías barba.]	<b>INFANTA</b> Soy la Infanta. <b>INTERPRETER</b> ‘I am the Infanta.’ <b>Edmund Blackadder to the Interpreter</b> No one told me you have a beard.	00:10:45 26 / 25 51
17. <i>The Black Adder</i>	To mora da je Jeremija iz Estonije.  [Seguro que es Jeremía de Estonia.]	<b>LORD PERCY</b> Must be Jeremy of Estonia. (laughs)	00:10:42 13 / 21 34
18. <i>The Black Adder</i>	Da? – Nagovestite joj <b>da</b> više volite muško društvo.	<b>EDMUND</b> Yes?	00:13:59 23 / 29



	[¿Sí? – Sugíerale <b>que</b> prefiere la compañía de los hombres.]	<b>BALDRIC</b> Make her think you prefer the company of men.	52
19. <i>The Black Adder</i>	I volim, Boldri e! – Ne, mislio sam...  [¡Es que lo prefiero, Baldrick! No, quiero decir...]	<b>EDMUND</b> I do, Baldrick. <b>BLDRIC</b> No, My Lord, I mean the, er,...	00:14:03 18 / 19 37
20. <i>The Black Adder</i>	...na intimno muško društvo.  [la compañía íntima de un hombre.]	<b>BALDRIC</b> ...intimate company of men?	00:14:08 28

Tabla 4.2.: Número de caracteres y segmentación de subtítulos en *The Black Adder*

El máximo número de caracteres: (34 por línea) (62 por subtítulo)

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Núm. de caracteres por líneas y subtítulo
21. <i>Love Among the Ruins</i>	Oprostitute, baš sam neu tiv. Pri ite kaminu. Da naru im aj?  [Lo siento, qué maleducado. Acérquense a la chimenea. ¿Pido té?]	<b>SIR ARTHUR</b> I am sorry. How stupid of me! Do come over by the fire. (as they accept) Shall I have Nalden fix you a cup of tea?	00:05:32. 27 / 31 58
22. <i>Love Among the Ruins</i>	“Mada sam star i nisam prilika za ljubav žene,  [“Aunque mayor y no apto para el amor de una mujer,]	<b>SIR ARTHUR</b> ‘Old as I am for ladies’ love unfit,...	00:06:49 22 / 23 45
23. <i>Love Among the Ruins</i>	još pamtim lepote mo .  [aun recuerdo de la belleza el poder.”]	<b>SIR ARTHUR</b> ...the power of beauty I remember yet.’	00:06:53 22
24. <i>Love Among the Ruin</i>	Jesam li nešto propustio? ini mi se da nisam u toku.  [¿He perdido algo? Creo que no te sigo.]	<b>DRUCE</b> Have I missed a chapter? I seem to have lost the thread.	00:08:06 25 / 27 52
25. <i>Love Among the Ruins</i>	Zatim, zamisao da se Alfred Pret predstavlja kao džentlmen <b>je</b>  [Además, la idea de que Alfred Pratt se presente como un caballero <b>es</b> ]	<b>JESSICA</b> Furthermore, the idea of Alfred Pratt posing as a gentleman is...	00:11:41 32 / 28 60

26. <i>Love Among the Ruins</i>	<b>slu aj</b> babe koja glumi devojku. [ <b>el caso</b> de la abuela que actúa como una muchacha.]	<b>JESSICA</b> ...nothing more than mutton dressed as lamb.  <b>SIR ARTHUR</b> Oh?	00:11:45 31
27. <i>Love Among the Ruins</i>	Kako se kaže. [Como dice el dicho.]	<b>JESSICA</b> As the saying goes,...	00:11:51 13
28. <i>Love Among the Ruins</i>	Izgleda fino i mlado ali obi no ispadne žilava i sasušena. [Tiene un aspecto bueno y joven, pero resulta ser dura y seca.]	<b>JESSICA</b> ... looks nice and tender, but usually turns out to be tough and unsavoury.	00:11:55 31 / 26 57
29. <i>Love Among the Ruins</i>	Tako e moram da vas upozorim da su njegovi pravnici <b>angažovali</b> [También tengo que advertiros que sus abogados <b>han contratado</b> ]	<b>SIR ARTHUR</b> I must also warn you that his solicitors have engaged ...	00:18:32 34 / 27 61
30. <i>Love Among the Ruins</i>	<b>jednog</b> od najlukavijih advokata Engleske da ga zastupa na sudu. [ <b>a uno</b> de los abogados más audaces de Inglaterra para representarle en el juzgado.]	<b>SIR ARTHUR</b> ...one of the cleverest advocates in England to represent him in court.	00:18:36 31 / 31 62

Tabla 4.3.: Número de caracteres y segmentación de subtítulos en *Love Among the Ruins*

El máximo número de caracteres: (40 por línea) (75 por subtítulo)

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Núm. de caracteres por líneas y subtítulo
31. <i>Stuart Little</i>	Kako da vas zovem? – Mama. – I tata. [¿Cómo debo llamaros? – Mamá. – Y papá.]	<b>STUART</b> So, what do I call you? <b>MRS. LITTLE and MR. LITTLE</b> -Mom -And Dad.	00:04:24 18 / 17 35
32. <i>Stuart Little</i>	Pahuljo, odmah ga pusti. – Odmah da si ispljunuo Stjuarta. [Copo de Nieve, ¡suéltalo ya! – Ahora mismo escupe a Stuart.]	<b>MR. LITTLE</b> Snowbell. Drop him right now. You spit Stuart out this instant, <i>Snowbell!</i>	00:0:05 24 / 33 57
33. <i>Stuart Little</i>	Možda e morati malo da posraste.	<b>BEATRICE</b>	00:17:40

	<p>– Mislim da je ve malo porastao</p> <p>[Quizás tenga que crecer un poco. - Creo que ya ha crecido un poco]</p>	<p>He may have to grow into it. (I.e., 'He may have to grow some more in order to be able to use the bicycle.' – Note understatement).</p> <p><b>Mrs. CRENSHAW</b> I think he's grown a little since we've been.</p>	<p>33 / 32 65</p>
34. <i>Stuart Little</i>	<p>otkako smo došli. - To se desilo i meni. Jednog leta sam prosto izdžikljala.</p> <p>[desde que llegamos. – Eso me pasó a mi también.] Un verano simplemente pequé un estiron.]</p>	<p><b>ESTELLE</b> That's what happened to me. One summer, I just shot right up.</p>	<p>00:17:44 40 / 35 75</p>
35. <i>Stuart Little</i>	<p>Štagod. Te ku ne ma ke... Siguran si da nikome nece re i?</p> <p>[Lo que sea. Esos gatos domésticos... [ ¿Estás seguro que no se lo dirá a nadie?]</p>	<p><b>SMOKEY</b> Jeez, house cats. <b>SNOWBELL</b> Are you sure he'll keep this hush-hush?</p>	<p>00:30:36 25 / 33 58</p>
36. <i>Stuart Little</i>	<p>Ne brini, maca mu je pojela jezik. Shvataš? On je ma ka.</p> <p>[ No te preocupes, se le ha comido la lengua el gato. ¿Entiendes? Él es un gato...]</p>	<p><b>MONTY</b> You kidding? Cat's got his tongue. Get it? Cat's got his tongue because he's a cat.</p>	<p>00:30:42 36 / 21 57</p>
37. <i>Stuart Little</i>	<p>Pahuljo! Dobro je da si došao. Zamisli, u mašini sam.</p> <p>[¡Copo de Nieve, qué bien que estés aquí! Imagínate, estoy en la lavadora.]</p>	<p><b>STUART</b> Snowbell! Thank goodness you're here! I'm locked in the washer!</p>	<p>00:11:40 30 / 22 52</p>
38. <i>Stuart Little</i>	<p>Možeš li da mi pomogneš i isklju iš ovu stvar?</p> <p>[¿Puedes ayudarme y apagar esta cosa?]</p>	<p><b>STUART</b> ...Can you help me? Can you, can you turn this thing off?</p>	<p>00:11:45 23 / 22 45</p>
39. <i>Stuart Little</i>	<p>Zašto bih to uradio? Ovo je moja omiljena predstava.</p> <p>[¿Por qué hacer eso? Este es mi espectáculo favorito.]</p>	<p><b>SNOWBELL</b> Why would I turn it off? It's my favourite show.</p>	<p>00:11:49 20 / 31 51</p>
40. <i>Stuart Little</i>	<p>Baš si duhovit, Pahuljo! Ne možeš da me ostaviš!</p> <p>[¡Qué gracioso eres Copo de Nieve! ¡No puedes dejarme!]</p>	<p><b>STUART</b> That's funny. That's funny, Snowbell. You can't leave me.</p>	<p>00:11:55 24 / 23 47</p>

Tabla 4.4.: Número de caracteres y segmentación de subtítulos en *Stuart Little*.

El máximo número de caracteres: (33 por línea) (63 por subtítulo)

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Núm. de caracteres por líneas y subtítulo
41. <i>Deceived</i>	Gde su baka i deka? –Misliš s moje strane. –Da. [¿Dónde están la abuela y el abuelo? –¿Quieres decir los míos? –Sí.]	<b>MARY</b> Where is granny and papa? <b>JACK</b> Granny and papa? You mean mine? <b>MARY</b> Yes.	00:08:27 18 / 29 47
42. <i>Deceived</i>	Pominjao je odlazak na pecanje. Planirao je da putuje. [Mencionó que iba a ir a pescar. Planeaba un viaje.]	<b>HARVEY</b> Jesus. He was talking about a fishing trip. I mean, he was planning a trip.	00:14:22 31 / 22 53
43. <i>Deceived</i>	Imamo goste. –Izvinjavam se. Ne bih vas uznemiravala ali... [Tenemos invitados. – Pido perdón. No les molestaría pero...]	<b>MRS GINGOLD</b> We have guests. <b>ADRIENNE</b> I, I really do apologize. I wouldn't bother you normally. But I Just...	1:14:49 30 / 30 60
44. <i>Deceived</i>	An ele na zemlji reci da eš biti moja... [Ángel en la tierra di que serás mía...]	<b>JACK TO ADRIENNE</b> (singing) <i>Earth angel, earth angel.</i> <b>ADRIENNE</b> (singing, overlapping) (giggles) <i>Earth angel</i> <b>JACK</b> (singing) <i>Say you'll be mine...</i>	00:05:39 16 / 23 39
45. <i>Deceived</i>	Najdraža moja... Vole u te zauvek... [Querida mía... Te querré para siempre...]	<b>ADRIENNE</b> (singing) <i>Darling, dear</i> <b>ADRIENNE and JACK</b> (singing) <i>Love you all the time.</i>	00:05:45 16 / 18 34
46. <i>Deceived</i>	Ja sam obi na luda, luda što te voli.	<b>ADRIENNE and JACK</b> <i>I'm just a fool. A</i>	00:05:48 19 / 17 36

	[Soy un pobre tonto tonto que te quiere.]	<i>fool in love with you.</i>	
47. <i>Deceived</i>	Džek Sonders je poginuo <b>pre petnaest godina.</b> –Znam.  [Jack Saunders murió <b>hace quince años.</b> – Lo sé.]	<b>EVELYN</b> Jack Saunders died fifteen years ago. <b>ADRIENNE</b> I, I know that.	00:45:37 27 / 25 52
48. <i>Deceived</i>	Znam da zvuči čudno, ali tražim njegovog druga, Frenka Salivena.  [Sé que parece extraño, pero busco a su amigo, Frank Sullivan]	<b>ADRIENNE</b> Urn, I know this may sound a little bit strange, but I'm trying to track down an old friend of his...,Frank Sullivan.	00:44:41 31 / 32 63
49. <i>Deceived</i>	Džek je bio moj rođak, a Frenk njegov najbolji drug.  [Jack era mi primo, y Frank su major amigo.]	<b>EVELYN</b> Jack was my cousin. Frank was his best friend.	00:45:51 22 / 29 51
50. <i>Deceived</i>	Jesi li išao nekad u "Brejkers"? -U "Brejkers"?  [Has estado alguna vez en el "Breaker's"? -¿En el "Breaker's"?]	<b>ADRIENNE</b> Did you ever go to The Breakers? (The Breakers name of a local bar and restaurant in Searsport). <b>JACK</b> The Breakers?	00:05:30 34 / 16 60

Tabla 4.5.: Número de caracteres y segmentación de subtítulos en *Deceived*.

El máximo número de caracteres: (34 por línea) (65 por subtítulo)

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Núm. de caracteres por líneas y subtítulo
51. <i>The Poseidon Adventure</i>	[El enemigo está neutralizado. Ningún objetivo ha sobrevivido.]	<b>MALE</b> All clear, repeat, all clear. Hostiles are neutralized. We have no surviving targets. I repeat, no surviving targets.	1:04:36 26 / 21 47
52. <i>The Poseidon Adventure</i>	[En nombre de la familia Dulcet, ¡Bienvenidos a Poseidon!]	<b>MALE</b> Attention! On behalf of the entire Dulcet family, welcome aboard the SS Poseidon.	1:06:10 21 / 26 47

53. <i>The Poseidon Adventure</i>	! .  [Atención! No dejen su equipaje sin supervisión.]	<b>MALE</b> Attention, passengers. Do not leave your bags unattended.	1:06:10 20 / 24 44
54. <i>The Poseidon Adventure</i>	, .  [Les pedimos que no fumen, salvo en los sitios previstos para ello.]	<b>MALE</b> Please refrain from smoking except in designated areas.	1:06:10 20 / 28 48
55. <i>The Poseidon Adventure</i>	, .  [Buenas tardes, les habla su capitán Pol Galico.]	<b>CAPTAIN PAUL GALICO</b> Good afternoon, ladies and gentlemen, this is your captain, Paul Galico.	1:16:22 21 / 22 43
56. <i>The Poseidon Adventure</i>	" e " - .  [Él es el productor de la "Torre del Miedo" y de la competición mundial de los cantantes del pop.]	<b>DYLAN CLARKE</b> He's the guy who produced Tower of Fear and World's Greatest Pop Star.	1:15:55 29 / 26 55
57. <i>The Poseidon Adventure</i>	. ...  Y puedo guardar los secretos de otros Si quiere hablar...	<b>SHOSHANNA</b> And I'm very good at keeping private things private. If you wanna talk.	1:23:48 27 / 24 51
58. <i>The Poseidon Adventure</i>	. ...  [Le ha seguido. He visto el vídeo en el que... se muestra amistoso con la dama.]	<b>RONALD ACRE</b> Well, I would have to tell you that he's followed you, and that he's shown me a videotape where you and the lady appear friendly. But if there's nothing further, I really do have certain obligations.	1:38:09 31 / 32 63

59. <i>The Poseidon Adventure</i>	, . [Algunos no lo creen, pero yo soy optimista. Cuando nos salvemos, compraré la cinta]	<b>JEFFREY ERIC ANDERSON</b> Well, contrary to popular belief, I'm an optimist. Now, when we get off the boat, I'm gonna buy that tape,...	2:17:18 34 / 31 65
60. <i>The Poseidon Adventure</i>	" " . [y la estrenaré en un programa especial. El Emmy es nuestro.]	<b>JEFFREY ERIC ANDERSON</b> .. and I'm going to turn it into a TV special. We'll win a bloody Emmy.	2:17:18 28 / 13 41

Tabla 4.6.: Número de caracteres y segmentación de subtítulos en 10.5.

El máximo número de caracteres: (32 por línea) (58 por subtítulo)

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Núm. de caracteres por líneas y subtítulo
61. 10.5	" "?" - [¿Le pusiste «heparina»? -Hace dos minutos. Cuidado con la ensión.]	<b>ZACK</b> You give the heparin? <b>OWEN</b> Two minutes ago. (to anesthesiologist) Let's keep our eye on that pressure.	19 / 32 51
62. 10.5	- [Eso nunca ocurrió. -Si te hubieras equivocado hoy]	<b>ZACK</b> It's never Happened. I don't know. <b>OWEN</b> If you were wrong today, and that bullet was lodged in the aorta,...	22 / 21 43
63. 10.5	- [el paciente habría muerto en la mesa. -No me interesan las posibilidades.]	<b>OWEN</b> ...That patient would have bled to death on my table. <b>ZACK</b>	28 / 27 55

		I'm not going to concern myself with alternate realities,...	
64. 10.5	, ,"." [Papá, ya he oído esa canción. Realmente, sí es «country».]	<b>AMANDA</b> Dad, I've heard that stupid song before. Yeah, it's definitely country.	28 / 22 50
65. 10.5	, A causa de los dos terremotos devastadores, el norte de Washington y California	<b>NEWS ANCHOR #4</b> In the wake of these two devastating events, Northern Washington and Northern California...	28 / 30 58
66. 10.5	. han sido declarados como zonas catastróficas federales.	news anchor #4 ... have been declared federal disaster areas.	23 / 21 44
67. 10.5	- , . Buen intento. Sigue siendo un rollo. Sí, es un rollo.	<b>AMANDA</b> Yeah, nice try, dad. This still sucks. <b>CLARK</b> (laughs) Yeah. It still sucks.	28 / 15 43
68. 10.5	! [Existe actividad sísmica en el norte de California.]	<b>TECH #1</b> We've got seismic activity in Northern California.	19 / 22 41
69. 10.5	. - [Los árboles no te dejan ver el bosque. -Es la primera vez que lo escucho.]	<b>JORDAN</b> You want it too bad, Sam. You can't see the forest for the trees.	24 / 27 51
70. 10.5	, . [Intentaré ser más torpe para no asustar a mis compañeros.]	<b>SAMANTHA</b> (bitterly) Oh, well, I never heard that one before, but you know what? I will try to be less competent. I don't want to intimidate my colleagues.	31 / 27 58

Tabla 4.7.: Número de caracteres y segmentación de subtítulos en 10.5.



Tabla 5: *Número de caracteres y espacios por línea y subtítulo (DVD).*  
*Criterios de segmentación. Permanencia.*

El máximo número de caracteres: (32 por línea) (59 por subtítulo)

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR, Permanencia Núm. de caracteres por líneas y subtítulo
1. <i>Babel</i>	Možeš li da ostaviš svetlo? –Ve ste u istoj sobi.  [¿Puedes dejar la luz encendida? –Si ya estáis en el mismo dormitorio.]	<b>DEBBIE</b> Can you leave the light on? <b>AMELIA</b> Si ya están durmiendo juntos.	00:10:22 3s/16,33 cps 27 / 22 49
2. <i>Babel</i>	Zar se nismo dogovorili <b>da</b> spavate sa ugašenim svetlom?  [¿No quedamos en <b>que</b> ibais a dormir con la luz apagada?]	<b>AMELIA</b> ¿No quedamos en que se iban a dormir con la luz apagada?	00:10:26 3s/18 cps 24 / 28 54
3. <i>Babel</i>	Ali ja se bojim. –Nemaš ega da se bojiš.  [Pero yo tengo miedo. –No tienes nada que temer.]	<b>DEBBIE</b> But I'm scared. <b>AMELIA</b> No pasa nada hijita.	00:10:29 3s/13,33 cps 16 / 24 40
4. <i>Babel</i>	Bojim se da mi se ne desi <b>ono što</b> se desilo Semu.  [Temo que me pase <b>lo que</b> le pasó a Sam.]	<b>DEBBIE</b> I'm scared that what happened to Sam is gonna happen to me.	00:10:33 3s/16 cps 25 / 23 48
5. <i>Babel</i>	To se dešava samo nekoj deci kad su baš mala.  [Eso les pasa solamente a algunos niños cuando son muy muy pequeños.]	<b>AMELIA</b> That only happens to some babies when they are really, really little.	00:10:47 4s/11 cps 28 / 16 44
6. <i>Babel</i>	Zar niko ne može da do e <b>da</b> pazi decu? To je samo jedan dan.  [¿Nadie puede venir a cuidar de los niños? Es solo un día.]	<b>AMELIA</b> Can't anyone come to take care of the kids. It's only one day.	00:11:41 5s/11,8 cps 27 / 32 59
7. <i>Babel</i>	Ne mogu, Amelija. –Molim te, sin mi se ženi.  [No puedo Amelia. –Por favor, mi hijo se casa.]	<b>LUCÍA</b> No puedo Amelia. <b>AMELIA</b> Por favor. Es la boda de mi hijo.	00:12:31 3s/14 cps 17 / 25 42

8. <i>Babel</i>	Nisam mogla da na em zamenu. Roditelji im ne dolaze ve eras.  [No pude encontrar un sustituto. Sus padres no vienen esta noche.]	<b>AMALIA</b> No les pude dejar con nadie. Sus papás no regresan hoy.	00:13:26 4s/14,75 cps 28 / 31 59
9. <i>Babel</i>	Kako to misliš, zašto? –Stvarno. Šta emo ovde?  [¿Cómo que “por qué”? –De verdad. ¿Qué hacemos aquí?]  *Nótese que sobra una coma en la primera línea.	<b>RICHARD</b> How do you mean ‘why’? <b>SUSAN</b> Really. Why are we here?	00:14:46 4s/11,5 cps 22 / 24 46
10. <i>Babel</i>	Zbog tebe sam nervozna ne mogu da se opustim.  [Por tu culpa estoy nerviosa no puedo relajarme.]  *Nótese que falta una coma después de la primera línea del subtítulo.	<b>SUSAN</b> You’re the reason I’m stressed. You’re the reason I can’t relax.	00:15:37 4s/11 cps 22 / 22 44

Tabla 5.1.: Número de caracteres y segmentación de subtítulos en *Babel*.

El máximo número de caracteres: (36 por línea) (69 por subtítulo)

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Permanencia Núm. de caracteres por líneas y subtítulo
11. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	Upozoravam te. Ta ptica e da leti <b>ako</b> je ne budeš pazio.  [Te advierto. Ese pájaro va a volar <b>si</b> no la vigiles.]	<b>UNCLE VERNON DURSLEY</b> I’m warning you, if you can’t control / that bloody bird, it’ll have to go.	00:01:29 3s/18,67 cps 34 / 22 56
12. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	Odgajili smo te iz pelena, davali hranu s našeg stola...  [Te criamos desde que llevabas pañales, te dimos la comida de nuestra mesa...]	<b>UNCLE VERNON</b> We’ve raised you since you were a baby, given you you the food off our table... .	00:02:05 3s/18,33 cps 26 / 29 55
13. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	...dali smo ti i <b>drugu Dadlijevu</b> <b>spava u sobu...</b>  [...te dimos <b>el segundo dormitorio de Dudley...</b> ]	<b>UNCLE VERNON</b> ...even let you have Duddley’s second bedroom...	00:02:09 2s/23,5 cps 32 / 15 47

14. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	...široka srca. [...de corazón.]	<b>UNCLE VERNON</b> ...purely out of the goodness of our hearts.	00:02:11 3s/4,67 cps 14
15. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	Nemoj sad. To je kad do u Mejsonovi.  [Ahora no. Es para cuando los Mason vengan.]	<b>AUNT PETUNIA DURSLEY</b> Not now. It's for when the Masons arrive.	00:02:14 3s/11,67 cps 10 / 25 35
16. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	– Ko si ti? – Dobi, gospodine. Ku ni vilenjak.  [ – ¿Quién eres? – Dobby, señor. El elfo de casa.]	<b>HARRY and DOBBY THE HOUSE ELF</b> –Who are you? –Dobby, sir. Dobby the house-elf.	00:03:12 4s/11,25 cps 11 / 34 45
17. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	Ne bih da budem grub... [...no me gustaría ser maleducado]	<b>HARRY</b> Not to be rude or anything...	00:03:18 2s/11,5 cps 23
18. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	...ali ovo nije baš trenutak da imam ku nog vilenjaka u sobi.  [...pero este no es un buen momento para tener un elfo en la habitación.]	<b>HARRY</b> ...but this isn't a great time for me to have a house-elf in my bedroom.	00:03:20 4s/15 cps 31 / 29 60
19. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	Ali Dobi je morao da do e. Dobi mora da zaštiti Harija, da ga upozori.  [Pero Dobby tuvo que venir. Dobby tiene que proteger a Harry, y advertirle.]	<b>DOBBY</b> But Dobby had to come. Dobby has / to protect Harry Potter. To warn him. *Nótese que estos son los subtítulos de la V.O. La barra señala el final de la primera línea del subtítulo.	00:04:45 4s/17,25 cps 36 / 33 69
20. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	Dobi je morao da se kazni, gospodine.  [Dobby tuvo que castigarse, señor.]	<b>DOBBY</b> Dobby had to punish himself, sir?  *Nota: Este subtítulo es de solo una línea.	00:04:09 3s/12 cps 26 / 10 36

Tabla 5.2.: Número de caracteres y segmentación de subtítulos en *Harry Potter and the Chamber of Secrets*

El máximo número de caracteres: (31 por línea) (56 por subtítulo)

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Permanencia Núm. de caracteres por líneas y subtítulo
21. <i>Goya's Ghosts</i>	Možda vašeg sveta, brate Lorenzo.  [Quizás de su mundo, hermano Lorenzo.]	<b>A MONK</b> Maybe your world brother Lorenzo.	00:03:22 4s/8 cps 18 / 14 32
22. <i>Goya's Ghosts</i>	Jesi li videla duha? –Ne, ali sam videla vešticu.  [¿Has visto a un fantasma? –No, pero he visto a una bruja.]	<b>GOYA</b> Have you ever seen a ghost? <b>ISABEL</b> No, but I have seen a witch.	00:06:02 5s/9,6 cps 20 / 28 48
23. <i>Goya's Ghosts</i>	Žao mi je što moja k erka <b>ne može</b> danas da ve era sa nama.  [Siento que mi hija hoy <b>no pueda</b> cenar con nosotros]	<b>TOMÁS BILBATÚA</b> I am very sorry but my daughter cannot dine with us tonight.	00:31:58 4s/14,25cps 28 / 29 57
24. <i>Goya's Ghosts</i>	Potrebno je stalno kretanje <b>da</b> ovo vino dobije ovakav ukus.  [Es necesario un movimiento continuo para <b>que</b> este vino obtenga este sabor.]	<b>TOMÁS BILBATÚA</b> You know, it takes constant motion to bring up a flavor in this particular wine.	00:32:56 5s/11,6 cps 30 / 28 58
25. <i>Goya's Ghosts</i>	Mislio sam da su <b>takve</b> „istrage” davno ukinute.  [Creía que ese tipo de «investigaciones» fueron abolidas años atrás.]	<b>TOMÁS BILBATÚA</b> I thought this kind of investigation had been abandoned years ago.	00:34:44 5s/9,2 cps 22 / 24 46
26. <i>Goya's Ghosts</i>	Strah od Boga bi vas spre io <b>da</b> date lažno priznanje.  [El miedo de Dios les impediría dar un falso testimonio.]	<b>LORENZO</b> ... So your fear of God would prevent you from making false confession.	00:35:44 4s/13 cps 28 / 24 52
27. <i>Goya's Ghosts</i>	To je od flamanskog slikara Hijeronima Boša.  [Esto es del pintor flamenco. Hieronymus Bosch.]	<b>LORENZO</b> This is by the Flemish painter Hieronymus Bosch.	01:15:23 3s/14,33 cps 27 / 16 43
28. <i>Goya's Ghosts</i>	El Bosko, veli anstvo. Zove se „Vrt zemaljskih uživanja”.  El Bosco, Majestad. Se llama “El Jardín de las Delicias”.	<b>LORENZO</b> El Bosco Sire. It is called ‘The Garden of Earthly Delights’.	01:15:25 3s/18,67 cps 30 / 26 56

29. <i>Goya's Ghosts</i>	<p>Da, kralj Španije i nije Španac. Francuz je. A kraljica...</p> <p>(Ona je Italijanka!)</p> <p>[Sí, el rey de España ni siquiera es español. Es francés. Y la reina...</p> <p>(Ella es Italiana)]</p> <p>*El uso de paréntesis es mío.</p>	<p><b>NAPOLEON</b> Yes, the king of Spain is not even Spanish, he is French. And the Queen of Spain...</p> <p><b>FRENCH COMMANDER</b> She's Italian.</p>	<p>00:54:03 5s/11,2 cps 31 / 25 56</p>
30. <i>Goya's Ghosts</i>	<p>Sloboda, jednakost bratstvo.</p> <p>[Libertad, igualdad hermandad.]</p>	<p><b>GOYA</b> Liberty, equality, brotherhood.</p>	<p>00:56:24 5s/5,4 cps 18 / 9 27</p>

Tabla 5.3.: Número de caracteres y segmentación de subtítulos en *Goya's Ghosts*

El máximo número de caracteres: (30 por línea) (60 por subtítulo)

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Permanencia Núm. de caracteres por líneas y subtítulo
31. <i>The Shawshank Redemption</i>	G. Dafresne, objasnite nam [Sr. Dufresne, explíquenosen]	<b>THE PROSECUTOR</b> Mr. Dufresne describe me...	00:01:48 2s/12 cps 24
32. <i>The Shawshank Redemption</i>	<p>vaš sukob sa suprugom u no i kada je ubijena.</p> <p>[el enfrentamiento que tuvo con su esposa (durante) la noche que fue asesinada.]</p>	<b>THE PROSECUTOR</b> ...the confrontation you had with your wife the night that she was murdered.	00:01:31 5s/8,8 cps 21 / 23 44
33. <i>The Shawshank Redemption</i>	<p>“Vide u te u paklu <b>pre nego</b> što te vidim u Renu.”</p> <p>[Antes te veré en el infierno que en Reno.]</p>	<b>THE PROSECUTOR</b> ‘I’ll see you in hell, before I see you in Reno.’	00:02:15 3s/16 cps 22 / 26 48
34. <i>The Shawshank Redemption</i>	<p>Vrlo je nezgodno <b>ako</b> se pištolj ne prona e</p> <p>[Es una molestia <b>si</b> la pistola no se encuentra.]</p>	<b>ENDIE</b> I find it decidedly inconvenient if the gun was never found.	00:03:51 3s/13,67 cps 16 / 25 41
35. <i>The Shawshank Redemption</i>	<p>Dame i gospodo, uli ste sve dokaze.</p> <p>[Damas y caballeros, han escuchado todas las pruebas.]</p>	<b>THE PROSECUTOR</b> Ladies and gentlemen, you’ve heard all	00:04:26 4s/8,75 cps 15 / 20 35

		the evidence. You know all the facts.	
36. <i>The Shawshank Redemption</i>	Policija je pretraživala reku 3 dana. Pištolju ni traga.  [La policía estuvo registrando el río 3 días. Ningún rastro de la pistola.]	<b>THE PROSECUTOR</b> The police tracked the river for three days and not nearly the gun was found.	00:03:50 5s/11 cps 29 / 26 55
37. <i>The Shawshank Redemption</i>	Priznajem, nisam razmišljao o <b>Endiju</b> kad sam ga video.  [Admito que no estaba pensando en <b>Andy</b> cuando le vi.]	<b>RED</b> I must admit I didn't think much of Andy first time I laid eyes on him.	00:11:19 3s/17,67 cps 27/26 53
38. <i>The Shawshank Redemption</i>	Svi zatvorenici, vratite se u svoje ćelije.  [Todos los reclusos, vuelvan a sus celdas.]	<b>VOICE OFF</b> All prisoners return to your cells.	00:11:51 2s/12 cps 16 / 26 42
39. <i>The Shawshank Redemption</i>	Ništa ne ostaje, ali imate <b>sve vreme</b> sveta da mislite o tome.  [No queda nada pero tenéis <b>todo el tiempo</b> del mundo para pensar en ello.]	<b>RED</b> Nothing left but all the time of the world to think about it.	00:14:32 3s/20 cps 30 / 30 60
40. <i>The Shawshank Redemption</i>	Zna li neko njegovo ime? Šta to tebe brine, ribo?  [¿Alguien sabe su nombre? ¿A ti qué te importa, pez?]	<b>ANDY</b> I was just wondering if anyone knew his name. <b>HEYWOOD</b> What <i>the fuck</i> do you care new fish?	00:22:04 2s/24 cps 24 / 24 48

Tabla 5.4.: Número de caracteres y segmentación de subtítulos en *The Shawshank Redemption*

El máximo número de caracteres: (32 por línea) (62 por subtítulo)

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Permanencia Núm. de caracteres por líneas y subtítulo
41. <i>The Good Night</i>	<i>Rane devedesete su bile zanimljivo doba, valjda.</i>  [A principios de los noventa <b>los tiempos eran interesantes</b> , se supone.]	<b>JARVIS COCKER/MUSICIAN (OFF)</b> Well, it was an interesting time in the early nineties, I guess.	00:00:17 5s/9,4 cps 23 / 24 47
42. <i>The Good Night</i>	‘Znaš li gde Džo Leonard živi?’, a ja sam rekla: ‘Ne.’	<b>VIVIAN JESSON / GARRY'S FIRST GIRLFRIEND</b>	00:02:49 6s/8,83 cps

	[«¿Sabes dónde vive Jo Leonard?», y dije: «No».]	'Do you know where Jo Leonard lives?' And I said no.	24 / 29 53
43. <i>The Good Night</i>	Znao je gde Džo živi. To je bio...  [Él sabía donde vive Jo. Esa era...]	<b>VIVIAN</b> He knew where he lived.	00:02:57 3s/11 cps 21 / 12 33
44. <i>The Good Night</i>	To je bio njegov na in  [Esa era su manera]	<b>VIVIAN</b> It was his way...	00:03:00 2s/11 cps 22
45. <i>The Good Night</i>	da mi kaže da je otišao zauvek.  [de decirme que se ha ido para siempre.]	<b>VIVIAN</b> ...of telling me he's gone for good.	00:03:02 2s/15 cps 10 / 20 30
46. <i>The Good Night</i>	A ti si im dao solo a flauti i malo 'slap' basa  [Y tú les diste era solo con la flauta y un poco de 'slap' en el bajo.]	<b>PAUL</b> And you get them the fucking flute solo and some slap bass.	00:04:57 3s/15,33 cps 28 / 18 46
47. <i>The Good Night</i>	Loše jeste dobro. U redu? I <b>ne spominji</b> Geršvina I Sondhajma,  [Lo malo es bueno. ¿Vale? Y no menciones a Gershwin y Sondheim.]	<b>PAUL</b> Bad is good. OK? And don't use words like Gershwin and Sondheim,...	00:05:18 5s/10,4 cps 22 / 30 52
48. <i>The Good Night</i>	Misle da im se rugaš. Oni žele <b>da</b> zvu imo kao najava za seriju.  Piensan que te estás riendo de ellos. Quieren <b>que</b> suene como el tema de un serie.]	<b>PAUL</b> They think you make fun of them, ok? They want the 'Cheers' sound of like.	00:05:25 4s/15,5 cps 30 / 32 62
49. <i>The Good Night</i>	Kao 'Kafi Uzdravlje' –Da.  [¿Cómo 'Café Salud'? –Sí.]	<b>GARY</b> 'Cheers'? <b>PAUL</b> Yes.	00:05:30 3s/8,67 cps 22 / 4 26
50. <i>The Good Night</i>	PRIZNANJE ZA PRODANIH <b>VIŠE OD 500.000</b> PRIMERA U AMERICI  PREMIO POR LA VENTA DE MÁS DE 500.000 EJEMPLARES EN AMÉRICA]	<b>POSTER</b> -Presented to – <b>ON THE ONE</b> to recognize sales in North America of more than 500,000 copies of the BEI.	00:07:24 4s/14 cps 29 / 27 56

Tabla 5.5.: Número de caracteres y segmentación de subtítulos en *The Good Night*.

El máximo número de caracteres: (29 por línea) (57 por subtítulo)

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Permanencia Núm. de caracteres por líneas y subtítulo
51. <i>Reservoir Dogs</i>	<i>Like A Virgin</i> nije o ribi <b>koja</b> susre e ose ajnog de ka.  [Like A Virgin no es sobre una tía <b>que</b> encuentra a un chico sensible.]	<b>MR. BROWN</b> Like a Virgin is not about some sensitive girl who meats a sensitive fellow..	00:00:18 4s/13,5 cps 25 / 29 54
52. <i>Reservoir Dogs</i>	Našao sam stari adresar <b>u</b> <b>kaputu</b> . Kako se prezivala?  [Encontré una vieja agenda <b>en</b> <b>el abrigo</b> . ¿Cómo se apellidaba?]	<b>JOE CABOT</b> I found this old address book in a coat I ain't worn it since coon's age. Toby what?	00:01:07 6s/8,5 cps 25 / 26 51
53. <i>Reservoir Dogs</i>	Nikad ne daješ napojnice? – <b>Ne</b> <b>dajem</b> jer društvo to traži.  [¿Tú nunca dejas propina? – <b>No</b> <b>la doy</b> si es porque lo pide la sociedad.]	<b>NICE GUY</b> <b>EDDIE</b> <b>CABOT</b> So, you never tip, ah? <b>MR. PINK</b> I don't tip cause society says I have to.	00:04:31 3s/18,67 cps 29 / 27 56
54. <i>Reservoir Dogs</i>	Da u ako neko zaslužuje, <b>ako</b> se potruđi.  [Se lo daré si lo merece. <b>si</b> se esfuerza.]	<b>MR. PINK</b> I mean, I'll tip if somebody really deserves it. If they really put forth effort, I'll give them something extra.	00:04:18 5s/7,8 cps 24 / 15 39
55. <i>Reservoir Dogs</i>	Ali ova je bila dobra. –Nije bila ništa posebno.  [Pero esta ha sido buena. –Tampoco ha sido especialmente buena.]	<b>MR. BLUE</b> Hey, but this girl was nice. <b>MR PINK</b> She was ok. She wasn't anything special.	00:04:47 4s/11,75 cps 22 / 25 47
56. <i>Reservoir Dogs</i>	Konobarica ne može <b>da bude</b> <b>previše zauzeta</b> .  [La camarera no puede <b>estar</b> <b>demasiado ocupada</b> .]	<b>MR. PINK</b> 'To fucking busy' shouldn't be in waitress's vocabulary.	00:05:06 3s/14 cps 26 / 16 42
57. <i>Reservoir Dogs</i>	Ne znaš o emu govoriš. Mu e se. Ovo je težak posao.	<b>MR. WHITE</b> You don't have	00:05:48 5s/10,2 cps



	[No sabes lo que hablas. Lo pasan mal. Eso es un trabajo difícil.]	any idea what you are talking about. These people bust their ass. This is a hard job.	23 / 28 51
58. <i>Reservoir Dogs</i>	Konobarisanje je glavni posao <b>za žene</b> bez diplome u SAD-u.  [Ser camarera es el trabajo principal <b>para las mujeres</b> sin estudios en los EE.UU.]	<b>MR. WHITE</b> Waitressing is the number one occupation for the female not- college graduate in this country.	00:05:49 4s/14,25 cps 29 / 28 57
59. <i>Reservoir Dogs</i>	To je jedini <b>posao koji</b> svaka žena može da dobije.  [Es el único <b>trabajo que</b> cualquier mujer puede obtener.]	<b>MR. WHITE</b> It's the one job basically any woman can get, and make the living on.	00:05:54 4s/12,25 cps 23 / 26 49
60. <i>Reservoir Dogs</i>	Razlog su napojnice. –Jebeš sve to.  [La razón son las propinas. –A la mierda con todo eso.]  *La traducción en serbio es aún más literal: «Qué se joda todo eso.», pero se entiende su significado.	<b>MR. WHITE</b> The reason is because of the tips. <b>MR. PINK</b> Fuck all that.	00:05:58 4s/8,5 cps 20 / 14 34

Tabla 5.6.: Número de caracteres y segmentación de subtítulos en *Reservoir Dogs*.

Tabla 7: Síntesis de la información en los subtítulos de la TV

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Núm. de caracteres por líneas y subtítulo Permanencia Velocidad de lectura
1. <i>Twin Peaks</i>	[La tradición budista llegó a la Tierra de Nieve]  a                      a                      .  [en el siglo quinto después de Cristo.]	<b>COOPER</b> Buddhist tradition <b>first</b> came to the land of snow...  ...(came) in the fifth century AD.	00:02:48 20 / 17 37 2,3s 16,08cps Elisión  00:02:50

2. <i>Twin Peaks</i>	[A él y a los reyes después de él <b>llamaban</b> Generaciones felices.]	<b>COOPER</b> He and succeeding kings <b>were collectively known as the Happy Generations.</b>	00:02:58 25 / 24 49 3,3s 14,85cps  Compresión
3. <i>Twin Peaks</i>	213. [Algunos historiadores dicen que eso pasó en el año 213.] o 173. o e, [en el Año de la Serpiente de Agua, y otros que eso fue en el año 173]	<b>COOPER</b> Now some historians place them in the Water Snake Year, 213 AD. Others in the year of the water ox 173 AD.	00:03:01 29 / 17 46 2,7s 17,04cps  Elisión  00:03:04 3,5
4. <i>Twin Peaks</i>	- -x , [Me encanta que Dharma <b>viniera</b> al Rey Ho-ho-ho,]	<b>ALBERT</b> <b>Agent Cooper</b> , I am thrilled to pieces that the Dharma came to King Ho- Ho-Ho, <b>I really am...</b>	00:03:13 22 / 28 50 2,9s 17,24cps  Elisión
5. <i>Twin Peaks</i>	a c [pero ahora estoy centrado en los problemas <b>actuales</b> de Twin Peaks.]	<b>ALBERT</b> ... but right now I'm trying hard to focus on <b>the more</b> immediate problems <b>of our own century</b> right here en Twin Peaks.	00:03:16 26 / 29 55 3,7s 14,86cps  Elisión y compression
6. <i>Twin Peaks</i>	M c [Creo que tendrá <b>mucho que decir</b> ] ? [cuando recupere el habla. Así que, ¿ahora no habla?]	<b>COOPER</b> I'm thinking she's gonna have <b>quite a story to tell...</b>  <b>COOPER</b> ... when she regains the ability to speak. <b>ALBERT</b> So she's not talking?	00:03:30 18/17 35 2,5s 14cps  Compresión  00:03:32
7. <i>Twin Peaks</i>	. [Hice la autopsia de Jacques Renault.]	<b>ALBERT</b> <b>Okay, I uh</b> performed the autopsy on Jacques Renault.	00:03:55 20 / 11 31 2,5s 12,4cps Elisión
8. <i>Twin Peaks</i>	, , .	<b>ALBERT</b> And by the way,	00:04:12 30 / 28

	[Por cierto, el gordito no fue estrangulado, el asesino le ahogó con una almohada.]	the fat boy wasn't strangled. Killer snuffed him with a pillow.	58 3,6s 22,31cps Sin síntesis
9. <i>Twin Peaks</i>	[Fue atado a una silla cómoda en el manicomio local.]	<b>ALBERT</b> <b>Yeah</b> , to a nice comfy chair complete <b>with wrist restraints</b> at the local <b>laughing academy</b> .	00:05:37 25 / 27 52 4,3s 12,09cps Elisión, reformulación, compresión.
10. <i>Twin Peaks</i>	[Tu antiguo compañero huyó, desapareció de la faz de la tierra.]	<b>ALBERT</b> Your former partner <b>flew the coop</b> , <b>Coop</b> . He escaped, <b>vanished into thin air</b> .	00:05:47 30 / 15 45 5,1s 8,83cps Compresión

Tabla 7.1.: Síntesis de información en *Twin Peaks*

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Núm. de caracteres por líneas y subtítulo Permanencia Velocidad de lectura
11. <i>The Black Adder</i>	A najbolji na in da se savezništvo u vrsti jeste brak.  [El mejor modo de reforzar la integración es el matrimonio.]	<b>KING RICHARD IV</b> And the best way to cement an alliance is marriage.	00:03:05 22 / 31 53 3,5s 15,14cps Sin síntesis
12. <i>The Black Adder</i>	To je na španskom: “Dobro došli u naš dvorac,  [Esto traducido al español significa: «Bienvenida a nuestro castillo]	<b>PRINCE HARRY</b> It's Spanish for 'Welcome to our castle,	00:08:19 18 / 26 44 3s 14,67cps  Sin síntesis
13. <i>The Black Adder</i>	nadam se da <b>ete biti</b> zadovoljni odvodnim kanalima.”  [espero que <b>esté</b> satisfecha con nuestras alcantarillas.»]	<b>PRINCE HARRY</b> ... I hope the drains are to your satisfaction.'	00:08:23 21 / 30 51 Sin síntesis 3,4s 15cps
14. <i>The Black Adder</i>	“Ti si prava ljubav mog života, ljubavi moja, ljubavi moja”  [«Tú eres el verdadero amor de mi vida, amor mío, amor mío.»]	<b>INFANTA MARÍA ESCALOSA OF SPAIN</b> Tú eres el	00:10:24 31 / 27 58 3,2s 18,12cps

		verdadero amor de mi vida. Amor mío, amor mío... <b>INTERPRETER</b> 'You are the true love of my life. My love, my love...' (Everybody is talking at the same time.)	Solamente se traduce el intérprete
15. <i>The Black Adder</i>	"Ti si jedini ovak za mene. Želim da te grlim i ljubim."  [«Tú eres el único hombre para mí. Quiero abrazarte y besarte.»]	<b>INFANTA</b> ... <b>quiero abrazarte y besarte.</b> <b>INTERPRETER</b> 'You are the only one for me. I really want to hug and kiss you.'	00:10:31 28 / 28 56 3,5s 16cps Solamente se traduce el intérprete
16. <i>The Black Adder</i>	"Ja sam princeza!" – Niko mi ne reče da imaš bradu.  [«Yo soy la princesa!» – Nadie me dijo que tenías barba.]	<b>INFANTA</b> Soy la Infanta. <b>INTERPRETER</b> 'I am the Infanta.' <b>Edmund Blackadder to the Interpreter</b> No one told me you have a beard.	00:10:37 26 / 25 51 3,5s 14,57cps  Solamente se traduce el intérprete
17. <i>The Black Adder</i>	To mora da je Jeremija iz Estonije.  [Seguro que es Jeremía de Estonia.]	<b>LORD PERCY</b> Must be Jeremy of Estonia. (laughs)	00:10:42 13 / 21 34 3,1s 10,97cps Sin síntesis
18. <i>The Black Adder</i>	Da? – Nagovestite joj da više volite muško društvo.  [¿Sí? – Sugíerale que prefiere la compañía de los hombres.]	<b>EDMUND</b> Yes? <b>BALDRIC</b> Make her think you prefer the company of men.	00:13:59 23 / 29 52 4,2s 12,48cps Sin síntesis
19. <i>The Black Adder</i>	I volim, Boldriče! – Ne, mislio sam...  [¡Es que lo prefiero, Baldrick! – No, quiero decir...]  ...na intimno muško društvo. [la compañía íntima de un hombre.]	<b>EDMUND</b> I do, Baldrick. <b>BALDRIC</b> No, <b>My Lord</b> , I mean the, er,...	00:14:03 18 / 19 37 3,2s 11,56cps Elisión
20. <i>The Black Adder</i>	Persi, od poma i si mi koliko i rupa u glavi,	<b>EDMUND</b> <b>BLACKADDER:</b> Percy, you are as	00:10:01 22 / 22 44

	<p>[Percy, me sirves de tanta ayuda como un agujero en la cabeza]</p> <p>neda a koja ti je sigurno poznata, jer mozga nemaš.</p> <p>[una desgracia que seguramente conoces, ya que de cerebro careces.]</p>	<p>much use to me as a hole in the head, (an affliction you must be familiar with, never having had a brain.)</p>	<p>3,16s 13,92cps Sin Síntesis</p>
--	---	---	--

Tabla 7.2.: Síntesis de información en *The Black Adder*

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Núm. de caracteres por líneas y subtítulo Permanencia Velocidad de lectura
21. <i>Love Among the Ruins</i>	<p>Oprostite, baš sam neuživ. Priđite kaminu. Da naručim čaj?</p> <p>[Lo siento, qué maleducado. Acérquense a la chimenea. ¿Pido té?]</p>	<p><b>SIR ARTHUR</b> I am sorry. How stupid of me! <b>Do</b> come over by the fire. (as they accept) Shall I have <b>Nalden</b> fix you a <b>cup of</b> tea?</p>	<p>00:05:32. 27 / 31 58 4,5s 12,89cps Elisión</p>
22. <i>Love Among the Ruins</i>	<p>“Mada sam star i nisam prilika za ljubav žene, [“Aunque mayor y no apto para el amor de una mujer,]</p>	<p><b>SIR ARTHUR</b> ‘Old as I am for ladies’ love unfit,...</p>	<p>00:06:49 22 / 23 45 3,4s 13,23cps Sin síntesis</p>
23. <i>Love Among the Ruins</i>	<p>još pamtim lepote moć. [aun recuerdo de la belleza el poder.”]</p>	<p><b>SIR ARTHUR</b> ...the power of beauty I remember yet.’</p>	<p>00:06:53 22 3s 7,33cps Sin síntesis</p>
24. <i>Love Among the Ruin</i>	<p>Jesam li nešto propustio? ini mi se da nisam u toku. [¿He perdido algo? Creo que no te sigo.]</p>	<p><b>DRUCE</b> Have I missed a chapter? I seem to have lost the thread.</p>	<p>00:08:06 25 / 27 52 3,4s 15,29cps Sin síntesis</p>
25. <i>Love Among the Ruins</i>	<p>Zatim, zamisao da se Alfred Pret predstavlja kao džentlmen je [Además, la idea de que Alfred Pratt se presente como un caballero es]</p>	<p><b>JESSICA</b> Furthermore, the idea of Alfred Pratt posing as a gentleman is...</p>	<p>00:11:41 32 / 28 60 4,2s 14,29cps Sin síntesis</p>
26. <i>Love Among the Ruins</i>	<p><b>Džordž Drus mi je rekao</b> da ste u samom vrhu svoje profesije.</p>	<p><b>JESSICA</b> <b>I know of course</b>, that you are at the</p>	<p>00:09:30 30 / 29 59 4,2s</p>

	[George Druce me dijo que sois en lo más alto de su profesión.]	very top of your profession. <b>George Druce has told me that.</b>	10,05cps Reformulación, elision
27. <i>Love Among the Ruins</i>	slu aj babe koja glumi devojku. [el caso de la abuela que actúa como una muchacha.]	<b>JESSICA</b> ...nothing more than mutton dressed as lamb. <b>SIR ARTHUR</b> Oh?	00:11:45 31 3s 10,33cps Sin síntesis
28. <i>Love Among the Ruins</i>	Izgleda fino i mlado ali obi no ispadne žilava i sasušena. [Tiene un aspecto bueno y joven, pero resulta ser dura y seca.]	<b>JESSICA</b> ... looks nice and tender, but usually turns out to be tough and unsavoury.	00:11:55.13 31 / 26 57 3,8s 15cps Sin síntesis
29. <i>Love Among the Ruins</i>	Tako e moram da vas upozorim da su njegovi pravnici angažovali [También tengo que advertiros que sus abogados han contratado]	<b>SIR ARTHUR</b> I must also warn you that his solicitors have engaged ...	00:18:32.79 34 / 27 61 3,4s 17,94cps Sin síntesis
30. <i>Love Among the Ruins</i>	jednog od najlukavijih advokata Engleske da ga zastupa na sudu. [a uno de los abogados más audaces de Inglaterra para representarle en el juzgado.]	<b>SIR ARTHUR</b> ...one of the cleverest advocates in England to represent him in court.	00:18:36 31 / 31 62 4,2s 14,76cps Sin síntesis

Tabla 7.3.: Síntesis de información en *Love Among the Ruins*

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Núm. de caracteres por líneas y subtítulo Permanencia Velocidad de lectura
31. <i>Stuart Little</i>	Kako da vas zovem? – Mama. – I tata. [¿Cómo debo llamaros? – Mamá. – Y papá.]	<b>STUART</b> So, what do I call you? <b>MRS. LITTLE and MR. LITTLE</b> -Mom -And Dad.	00:04:08 18 / 17 35 2,6s 13,45cps Sin síntesis
32. <i>Stuart Little</i>	Pahuljo, odmah ga pusti. – Odmah da si ispljunuo Stjuarta. [Copo de Nieve, ¡suéltalo ya! – Ahora mismo escupe a Stuart.]	<b>MR. LITTLE</b> Snowbell. Drop him right now. You spit Stuart out <b>this instant</b> ,	00:09:05 24 / 33 57 4,4s 12,95cps

		<i>Snowbell!</i>	Compresión
33. <i>Stuart Little</i>	Možda e morati malo da <b>posraste</b> . – Mislim da je ve malo porastao  [Quizás tenga que <b>crecer</b> un poco. - Creo que ya ha crecido un poco]	<b>BEATRICE</b> He may have to grow <b>into it</b> . (I.e., 'He may have to grow some more in order to be able to use the bicycle.' – Note understatement). <b>Mrs. CRENSHAW</b> I think he's grown a little.	00:17:40 33 / 32 65 3,4s 19,12cps  Compresión
34. <i>Stuart Little</i>	otkako smo došli. - To se desilo i meni. Jednog leta sam prosto <b>iždžikljala</b> .  [desde que llegamos. – Eso me pasó a mi también.] Un verano simplemente pequé un estiron.]	<b>Mrs. CRENSHAW</b> ...since we've been. <b>ESTELLE</b> That's what happened to me. One summer, I just <b>shot right up</b> .	00:17:44 40 / 35 75 5s 15cps  Compresion
35. <i>Stuart Little</i>	Štagod. Te ku ne ma ke... Siguran si da nikome nece re i?  [Lo que sea. Esos gatos domésticos... ¿Estás seguro que no se lo dirá a nadie?]	<b>SMOKEY</b> Jeez, house cats. <b>SNOWBELL</b> Are you sure he'll keep this hush-hush?	00:30:36 27 / 33 60 5s 12cps Sin síntesis
36. <i>Stuart Little</i>	Ne brini, maca mu je pojela jezik. Shvataš? On je ma ka.  [ No te preocupes, se le ha comido la lengua el gato. ¿Entiendes? Él es un gato...]	<b>MONTY</b> You kidding? Cat's got his tongue. Get it? <b>Cat's got his tongue because he's a cat.</b>	00:30:42 36 / 21 57 4,5s 12,67cps Elisión
37. <i>Stuart Little</i>	Pahuljo! <b>Dobro je</b> da si došao. <u>Zamisli</u> , u mašini sam.  [¡Copo de Nieve, qué bien que estés aquí! Imagínate, estoy en la lavadora.]	<b>STUART</b> Snowbell! <b>Thank goodness</b> you're here! I'm locked in the washer!	00:11:40 30 / 22 52 4,3s 13,25cps <b>Compresión Amplificación</b>
38. <i>Stuart Little</i>	Možeš li da mi pomogneš i isklju iš ovu stvar?  [¿Puedes ayudarme y apagar esta cosa?]	<b>STUART</b> ...Can you help me? <b>Can you</b> , can you turn this thing off?	00:17:25 23 / 22 45 3,2s 14,04cps Elisión
39. <i>Stuart Little</i>	Zašto bih to uradio? Ovo je moja omiljena predstava.  [¿Por qué hacer eso? Este es mi espectáculo favorito.]	<b>SNOWBELL</b> Why would I turn it off? It's my favourite show.	00:17:29 20 / 31 51 4,4s 11,59cps Sin síntesis

40. <i>Stuart Little</i>	Baš si duhovit, Pahuljo! Ne možeš da me ostaviš!  [¡Qué gracioso eres Copo de Nieve! ¡No puedes dejarme!]	<b>STUART</b> That's funny. <b>That's funny,</b> Snowbell. You can't leave me.	17:35 24 / 23 47 4,5s 10,44cps Elisión
--------------------------	---	--	---

Tabla 7.4.: Síntesis de información en *Stuart Little*.

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Núm. de caracteres por líneas y subtítulo Permanencia Velocidad de lectura
41. <i>Deceived</i>	Gde su baka i deka? –Misliš s moje strane. –Da. [¿Dónde están la abuela y el abuelo? –¿Quieres decir los míos? –Sí.]	<b>MARY</b> Where is granny and papa? <b>JACK</b> <b>Granny and papa?</b> You mean mine? <b>MARY</b> Yes.	00:15:9 18 / 29 47 3,7s 12,70cps Elisión
42. <i>Deceived</i>	Pominjao je odlazak na pecanje. Planirao je da putuje.  [Mencionó que iba a ir a pescar. Planeaba un viaje.]	<b>HARVEY</b> <b>Jesus.</b> He was talking about a fishing trip. <b>I mean,</b> he was planning a trip.	00:25:35 31 / 22 53 3,2s 16,56cps Elisión
43. <i>Deceived</i>	Imamo goste. –Izvinjavam se. Ne bih vas uznemiravala ali...  [Tenemos invitados. – Pido perdón. No les molestaría pero...]	<b>MRS GINGOLD</b> We have guests. <b>ADRIENNE</b> <b>I, I really do</b> apologize. I wouldn't bother you normally. But I Just...	1:29:08 30 / 30 60 3,3s 18,18cps Elisión
44. <i>Deceived</i>	Anđele na zemlji reci da ćeš biti moja...  [Ángel en la tierra di que serás mía...]	<b>JACK TO</b> <b>ADRIENNE</b> (singing) <i>Earth angel, earth angel.</i> <b>ADRIENNE</b> (singing, overlapping) (giggles) <i>Earth angel</i> <b>JACK</b> (singing) <i>Say you'll be mine...</i>	00:05:39 16 / 23 39 2,5s 15,6cps Elisión



45. <i>Deceived</i>	<i>Najdraža moja... Vole u te zauvek...</i>  [Querída mía... Te querré para siempre...]	<b>ADRIENNE</b> (singing) <i>Darling, dear</i> <b>ADRIENNE and JACK</b> (singing) <i>Love you all the time.</i>	00:05:45 16 / 19 35 3s 11,67cps Sin síntesis
46. <i>Deceived</i>	<i>Ja sam obi na luda, luda što te voli.</i>  [Soy un pobre tonto tonto que te quiere.]	<b>ADRIENNE and JACK</b> <i>I'm just a fool. A fool in love with you.</i>	00:05:48 19 / 17 36 3,6s 10cps Sin síntesis
47. <i>Deceived</i>	Džek Sonders je poginuo pre petnaest godina. –Znam.  [Jack Saunders murío <b>hace quince años</b> . – Lo sé.]	<b>EVELYN</b> Jack Saunders died fifteen years ago. <b>ADRIENNE</b> I, I know that.	00:45:37 27 / 25 52 2,7s 19,26cps Elisión
48. <i>Deceived</i>	Znam da zvu i udno, ali tražim njegovog druga, Frenka Salivena.  [Sé que parece extraño, pero busco a su amigo, Frank Sullivan]	<b>ADRIENNE</b> <b>Urn</b> , I know <b>this may</b> sound a <b>little bit</b> strange, but I'm trying to <b>track down an old</b> friend of his...,Frank Sullivan.	00:44:41 31 / 32 63 3,9s 16,15cps  Elisión y compresión
49. <i>Deceived</i>	Džek je bio moj ro ak, a Frenk njegov najbolji drug.  [Jack era mi primo, y Frank su major amigo.]	<b>EVELYN</b> Jack was my cousin. Frank was his best friend.	00:45:51 22 / 29 51 3,2s 15,94cps Sin síntesis
50. <i>Deceived</i>	Jesi li išao nekad u "Brejkers"? -U "Brejkers"?  [Has estado alguna vez en el "Breaker's"? -¿En el "Breaker's"?]	<b>ADRIENNE</b> Did you ever go to The Breakers? (The Breakers name of a iocal bar and restaurant in Searsport). <b>JACK</b> The Breakers?	00:05:30 34 / 16 50 2,27s 22cps Sin síntesis

Tabla 7.5.: Síntesis de información en *Deceived*.

Tabla 8: Síntesis de la información en los subtítulos en DVDs

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR, Permanencia Núm. de caracteres por líneas y subtítulo
1. <i>Babel</i>	Možeš li da ostaviš svetlo? – <b>Ve ste u istoj sobi.</b>  [¿Puedes dejar la luz encendida? – <b>Si ya estáis en el mismo dormitorio.</b> ]	<b>DEBBIE</b> Can you leave the light on? <b>AMELIA</b> <b>Si ya están durmiendo juntos.</b>	00:10:22 3s/16,33 cps 27 / 22 49  Reformulación
2. <i>Babel</i>	Zar se nismo dogovorili da spavate sa ugašenim svetlom?  [¿No quedamos en que ibais a dormir con la luz apagada?]	<b>AMELIA</b> ¿No quedamos en que se iban a dormir con la luz apagada?	00:10:26 3s/18cps 24 / 28 54 Sin síntesis
3. <i>Babel</i>	Ali ja se bojim. –Nemaš ega da se bojiš.  [Pero yo tengo miedo. –No tienes nada que temer.]	<b>DEBBIE</b> But I'm scared. <b>AMELIA</b> No pasa nada hijita.	00:10:29 3s/13,33cps 16 / 24 40 Sín síntesis
4. <i>Babel</i>	Bojim se da mi se ne desi ono što se desilo Semu.  [Temo que me pase lo que le pasó a Sam.]	<b>DEBBIE</b> I'm scared that what happened to Sam is gonna happen to me.	00:10:33 3s/16cps 25 / 23 48 Sin síntesis
5. <i>Babel</i>	To se dešava samo nekoj deci kad su baš mala.  [Eso les pasa solamente a algunos niños cuando son muy muy pequeños.]	<b>AMELIA</b> That only happens to some babies when they are <b>really</b> , really little.	00:10:47 4s/11cps 28 / 16 44 <b>Elisión</b>
6. <i>Babel</i>	Zar niko ne može da do e da pazi decu? To je samo jedan dan.  [¿Nadie puede venir a cuidar de los niños? Es solo un día.]	<b>AMELIA</b> Can't anyone come to take care of the kids. It's only one day.	00:11:41 5s/11,8cps 27 / 32 59 Sin síntesis
7. <i>Babel</i>	Ne mogu, Amelija. –Molim te, <b>sin mi se ženi.</b>  [No puedo Amelia. –Por favor, <b>mi hijo se casa.</b> ]	<b>LUCÍA</b> No puedo Amelia. <b>AMELIA</b> Por favor. <b>Es la boda de mi hijo.</b>	00:12:31 3s/14cps 17 / 25 42 Reformulación
8. <i>Babel</i>	<b>Nisam mogla da na em zamenu.</b> Roditelji im ne dolaze večeras.	<b>AMALIA</b> <b>No les pude dejar con nadie.</b> Sus papás no	00:13:26 4s/14,75cps 28 / 31 59

	[No pude encontrar un sustituto. Sus padres no vienen esta noche.]  *Nótese que «hoy» se ha traducido con «vee eras» [esta noche]	regresan hoy.	Reformulación
9. <i>Babel</i>	Kako to misliš, zašto? –Stvarno. Šta emo ovde?  [¿Cómo que “por qué”? –De verdad. ¿Qué hacemos aquí?.]  *Nótese que sobra una coma en la primera línea.	<b>RICHARD</b> How do you mean ‘why’? <b>SUSAN</b> Really. Why are we here?	00:14:46 4s/11,5cps 22 / 24 46  Sin síntesis
10. <i>Babel</i>	Zbog tebe sam nervozna ne mogu da se opustim.  [Por tu culpa estoy nerviosa no puedo relajarme.]  *Nótese que falta una coma después de la primera línea del subtítulo.	<b>SUSAN</b> You’re the reason I’m stressed. <b>You’re the reason</b> I can’t relax.	00:15:37 4s/11cps 22 / 22 44 Elisión

Tabla 8.1.: Síntesis de información en *Babel*.

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Permanencia Núm. de caracteres por líneas y subtítulo
11. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	Upozoravam te. Ta ptica e da leti ako je ne budeš pazio.  [Te advierto. Ese pájaro <b>va a volar</b> si no la vigiles.]	<b>UNCLE VERNON DURSLEY</b> I’m warning you, if you can’t control that <b>bloody bird, it’ll have to go.</b>	00:01:29 3s/18,67cps 34 / 22 56  Elisión y reformulación
12. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	Odgajili smo te iz pelena, davali hranu s našeg stola...  [Te criamos <b>desde que llevabas pañales</b> , te dimos la comida de nuestra mesa...]	<b>UNCLE VERNON</b> We’ve raised you <b>since you were a baby</b> , given you you the food off our table...	00:02:05 3s/18,33cps 26 / 29 55  Compresión
13. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	...dali smo ti i drugu Dadlijevu spava u sobu...  [...te dimos el segundo dormitorio de Dudley...]  (...široka srca.)  [...de corazón.]	<b>UNCLE VERNON</b> ...even let you have Dudley’s second bedroom... (...purely out of the goodnes of our hearts.)	00:02:09 2s/23,5cps 32 / 15 47 Sin elision  (00:02:11 3s/4,67cps 14)

14. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	Nemoj sad. To je kad do u Mejsonovi.  [Ahora no. Es para cuando los Mason vengan.]	<b>AUNT PETUNIA DURSLEY</b> Not now. It's for when the Masons arrive.	00:02:14 3s/11,67cps 10 / 25 35 Sin síntesis
15. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	Hari Poteru, kakva je ovo ast!  [Harry Potter, ¿esto es un honor!]	<b>DOBBY</b> Harry Potter, such an honour it is.	00:03:06 2s / 15,5 31 Sin síntesis
16. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	– Ko si ti? – Dobi, gospodine. Ku ni vilenjak.  [ – ¿Quién eres? – Dobby, señor. El elfo de casa.]	<b>HARRY and DOBBY THE HOUSE ELF</b> –Who are you? –Dobby, sir. Dobby the house-elf.	00:03:12 4s/11,25cps 11 / 34 45 Sin síntesis
17. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	Tata radi u Ministarstvu Magije. <b>Odeljenje za Normalce.</b>  [Papá trabaja en el Ministerio de Magia. Departamento de los Normalitos.]  *Nótese que tanto «Ministarstvo Magije» como «Odeljenje za Normalce» están mal escritos, ya que según la ortografía serbia, solamente la primera letra de la primera palabra en los nombres de las instituciones es mayúscula (Pešikan et al., 2010: 66-67).	Dad works in the Ministry of Magic. /In the <b>Misuse of Muggle Artifacts Office.</b>	00:11:54 2s/ 27cps 32 / 22 54 Compresión
18. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	(Ne bih da budem grub...) [...no me gustaría ser maleducado]  ...ali ovo nije baš trenutak da imam ku nog vilenjaka u sobi.  [...pero este no es un buen momento para tener un elfo en la habitación.]	<b>(HARRY)</b> Not to be rude or anything...)  <b>HARRY</b> ...but this isn't a great time <b>for me</b> to have a house- elf in my bedroom.	(00:03:18)  00:03:20 4s/15cps 31 / 29 60 Elisión
19. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	Ali <b>Dobi</b> je morao da do e. <b>Dobi</b> mora da zaštiti Harija, da ga upozori.  [Pero <b>Dobby</b> tuvo que venir. <b>Dobby</b> tiene que proteger a Harry, y advertirlo.]	<b>DOBBY</b> But <b>Dobby</b> had to come. <b>Dobby</b> has to protect Harry Potter. To warn him.  *Nótese que estos son los subtítulos de la V.O. La barra señala el final de la primera línea del subtítulo.	00:04:45 4s/17,25cps 36 / 33 69  Sin síntesis
20. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	Dobi je morao da se kazni, gospodine.	<b>DOBBY</b> Dobby had to punish himself, sir?	00:04:09 3s/12cps 26 / 10

	[Dobby tuvo que castigarse, señor.]		36
			Sin síntesis

Tabla 8.2.: Síntesis de información en *Harry Potter and the Chamber of Secrets*

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Permanencia Núm. de caracteres por líneas y subtítulo
21. <i>Goya's Ghosts</i>	Možda vašeg sveta, brate Lorenzo.  [Quizás de su mundo, hermano Lorenzo.]	<b>A MONK</b> Maybe your world brother Lorenzo.	00:03:22 4s / 8cps 18 / 14 32 Sin síntesis
22. <i>Goya's Ghosts</i>	Jesi li videla duha? –Ne, ali sam videla vešticu.  [¿Has visto a un fantasma? –No, pero he visto a una bruja.]	<b>GOYA</b> Have you ever seen a ghost? <b>ISABEL</b> No, but I have seen a witch.	00:06:02 5s / 9,6cps 20 / 28 48 Sin síntesis
23. <i>Goya's Ghosts</i>	Žao mi je što moja k erka ne može danas da ve era sa nama.  [Siento que mi hija hoy no pueda cenar con nosotros]	<b>TOMÁS</b> <b>BILBATÚA</b> I am very sorry but my daughter cannot dine with us tonight.	00:31:58 4s / 14,25cps 28 / 29 57 Sin síntesis
24. <i>Goya's Ghosts</i>	Potrebno je stalno kretanje da ovo vino dobije ovakav ukus.  [Es necesario un movimiento continuo para que este vino obtenga este sabor.]	<b>TOMÁS</b> <b>BILBATÚA</b> <b>You know</b> , it takes constant motion to bring up a flavor in this particular wine.	00:32:56 5s / 11,6cps 30 / 28 58 Elisión
25. <i>Goya's Ghosts</i>	Mislio sam da su takve „istrage” davno ukinute.  [Creía que ese tipo de «investigaciones» fueron abolidas años atrás.]	<b>TOMÁS</b> <b>BILBATÚA</b> I thought this kind of investigation had been abandoned years ago.	00:34:44 5s / 9,2cps 22 / 24 46 Sin síntesis
26. <i>Goya's Ghosts</i>	Oprostite, Lorenzo, ali kako takvo priznanja može biti dokaz?  [Perdone, Lorenzo, pero ¿cómo tal confesión puede ser una prueba?]	<b>GOYA</b> <b>Oh</b> , I am sorry Lorenzo, but how can this sort of confession be an <b>ultimate</b> proof.	00:35:20 4s / 15cps 28 / 32 60 Elisión
27. <i>Goya's Ghosts</i>	Strah od Boga bi vas spre io da date lažno priznanje.	<b>LORENZO</b> ... <b>So</b> your fear of God would	00:35:44 4s / 13cps 28 / 24

	[El miedo de Dios les impediría dar un falso testimonio.]	prevent you from making false confession.	52 Elisión
28. <i>Goya's Ghosts</i>	El Bosko, veli anstvo. Zove se „Vrt zemaljskih uživanja”.  El Bosco, Majestad. Se llama “El Jardín de las Delicias”.	<b>LORENZO</b> El Bosco Sire. It is called ‘The Garden of Earthly Delights’.	01:15:25 3s / 18,67cps 30 / 26 56 Sin síntesis
29. <i>Goya's Ghosts</i>	Kako ti se dopalo? - <b>Veoma</b> , veli anstvo. <b>Veoma</b> .  [¿Cómo te ha gustado? <b>Mucho</b> , Majestad. <b>Mucho</b> .]  *Nótese que la palabra «veli anstvo» [majestad] se escribe con mayúscula cuando es la primera palabra de un título que se utiliza para dirigirse a la persona que la tiene con respeto (Pešikan et al., 2010: 73). También creemos que en vez de «tú», se debía haber usado «Vi» [Usted] dado el contexto y la época.	<b>KING CARLOS IV</b> How did you like it? <b>GOYA</b> <b>Very much</b> Your Majesty, <b>very much</b> .	00:51:59 4s / 11,25cps 18 / 27 45  Sin síntesis (repeticiones)
30. <i>Goya's Ghosts</i>	Da, kralj Španije i nije Španac. Francuz je. A kraljica...  (Ona je Italijanka!)  [Sí, el rey de España ni siquiera es español. Es francés. Y la reina...  (Ella es Italiana)]  *El uso de paréntesis es mío.	<b>NAPOLEON</b> Yes, the king of Spain is not even Spanish, he is French. And the Queen of Spain...  <b>FRENCH COMMANDER</b> She's Italian.	00:54:03 5s / 11,2cps 31 / 25 56 Sin síntesis

Tabla 8.3.: Síntesis de información en *Goya's Ghosts*

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Permanencia Núm. de caracteres por líneas y subtítulo
31. <i>The Shawshank Redemption</i>	(G. Dafresne, objasnite nam) [Sr. Dufresne, explíquenos]  vaš sukob sa suprugom u no i kada je ubijena.  [el enfrentamiento que tuvo con su esposa (durante) la noche que fue asesinada.]	<b>THE PROSECUTOR</b> (Mr. Dufresne describe me) ...the confrontation <b>you had</b> with your wife the night that she was murdered.	(00:01:48)  00:01:31 5s/8,8cps 21 / 23 44 Elisión

32. <i>The Shawshank Redemption</i>	<p>Rekla je da joj je drago da znam <b>da me vara.</b></p> <p>[Dijo que se alegra de que sepa que me engaña.]</p>	<p><b>ANDY</b> She said she's glad I knew, <b>and that she hated all that sneaking around.</b></p>	<p>00:01:28 4s / 10,75cps 24 / 19 43 Compresión y reformulación</p>
33. <i>The Shawshank Redemption</i>	<p>“Vide u te u paklu pre nego što te vidim u Renu.”</p> <p>[Antes te veré en el infierno que en Reno.]</p>	<p><b>THE PROSECUTOR</b> 'I'll see you in hell, before I see you in Reno.'</p>	<p>00:02:15 3s / 16cps 22 / 26 48 Sin síntesis</p>
34. <i>The Shawshank Redemption</i>	<p><b>Vrlo je nezgodno</b> ako se pištolj ne prona e</p> <p><b>[Es una molestia si la pistola no se encuentra.]</b></p>	<p><b>ENDIE</b> <b>I find it decidedly inconvenient</b> if the gun was never found.</p>	<p>00:03:51 3s / 13,67cps 16 / 25 41 Compresión</p>
35. <i>The Shawshank Redemption</i>	<p><i>Dame i gospodo, uli ste sve dokaze.</i></p> <p>[Damas y caballeros, han escuchado todas las pruebas.]</p>	<p><b>THE PROSECUTOR</b> Ladies and gentlemen, you've heard all the evidence. You know all the facts.</p>	<p>00:04:26 4s / 8,75cps 15 / 20 35 Sin síntesis</p>
36. <i>The Shawshank Redemption</i>	<p>razmislite i o ovome – pištolj prima 6 metaka, ne 8.</p> <p>[piensen también sobre esto – en la pistola caben 6, no 8 balas.]</p>	<p><b>THE PROSECUTOR</b> ... think about this: a revolver holds six bullets, not eight.</p>	<p>00:03:50 5s / 11cps 29 / 26 55 Sin síntesis</p>
37. <i>The Shawshank Redemption</i>	<p>Priznajem, nisam razmišljao o Endiju kad sam ga <b>video.</b></p> <p>[Admito que no estaba pensando en Andy cuando le vi.]</p>	<p><b>RED</b> I must admit I didn't think <b>much</b> of Andy first time <b>I laid eyes on</b> him.</p>	<p>00:11:19 3s / 17,67cps 27/26 53 Elisión y compresión</p>
38. <i>The Shawshank Redemption</i>	<p>Svi zatvorenici, vratite se u svoje elije.</p> <p>[Todos los reclusos, vuelvan a sus celdas.]</p>	<p><b>VOICE OFF</b> All prisoners return to your cells.</p>	<p>00:11:51 2s/12 cps 16 / 26 42 Sin síntesis</p>
39. <i>The Shawshank Redemption</i>	<p>Ništa ne ostaje, ali imate sve vreme sveta da mislite o tome.</p> <p>[No queda nada pero tenéis todo el tiempo del mundo para pensar en ello.]</p>	<p><b>RED</b> Nothing left but all the time of the world to think about it.</p>	<p>00:14:32 3s / 20cps 30 / 30 60 Sin síntesis</p>

40. <i>The Shawshank Redemption</i>	Zna li neko njegovo ime? Šta to tebe brine, ribo?  [¿Alguien sabe su nombre? ¿A ti qué te importa, pez?]	<b>ANDY</b> <b>I was just wondering if</b> anyone knew his name. <b>HEYWOOD</b> What <b>the fuck</b> do you care new fish?	00:22:04 2s/24 cps 24 / 24 48  Elisión
-------------------------------------	--	--	---

Tabla 8.4.: Síntesis de información en *The Shawshank Redemption*

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Permanencia Núm. de caracteres por líneas y subtítulo
41. <i>The Good Night</i>	<i>Rane devedesete su bile zanimljivo doba, valjda.</i>  [A principios de los noventa los tiempos eran interesantes, se supone.]	<b>JARVIS COCKER/MUSICIAN (OFF)</b> Well, it was an interesting time in the early nineties, I guess.	00:00:17 5s /9,4 cps 23 / 24 47 Elisión de uno de dos marcadores del discurso
42. <i>The Good Night</i>	Mislim da se Gari de bi s tim složio, ali to sam bio ja.  [Creo que Garry no estaría de acuerdo, pero eso era yo.]	<b>PAUL</b> I think Garry would disagree, but <b>I think</b> it was me.	00:01:18 2s / 27,5cps 29 / 26 55 Elisión
43. <i>The Good Night</i>	Ja sam bio pokreta ka sila celog benda.  [Yo fui la fuerza motriz detrás de la banda.]  *Nótese que «driving force» se traduce literalmente a serbio no mediante el término equivalente «pokreta ka snaga» [fuerza motriz – snaga y sila son casi sinónimos] (Benson, 1997).	<b>PAUL</b> I was the driving force behind the bend.	00:01:20 2s / 19cps 26 / 12 38 Sin síntesis
44. <i>The Good Night</i>	‘Znaš li gde Džo Leonard živi?’, a ja sam rekla: ‘Ne.’  [«¿Sabes dónde vive Jo Leonard?», y dije: «No».]	<b>VIVIAN JESSON / GARRY’S FIRST GIRLFRIEND</b> ‘Do you know where Jo Leonard lives?’ And I said no.	00:02:49 6s / 8,83cps 24 / 29 53 Sin síntesis



45. <i>The Good Night</i>	Znao je gde <b>Džo</b> živi. To je bio...  [Él sabía donde vive Jo. Esa era...]	<b>VIVIAN</b> He knew where <b>he</b> lived.	00:02:57 3s / 11cps 21 / 12 33 Amplificación
46. <i>The Good Night</i>	A ti si im dao solo na flauti i malo 'slap' basa  [Y tú les diste era solo con la flauta y un poco de 'slap' en el bajo.]	<b>PAUL</b> And you get them the <b>fucking</b> flute solo and some slap bass.	00:04:57 3s / 15,66cps 29 / 18 47 Elisión
47. <i>The Good Night</i>	Loše jeste dobro. U redu? I ne spominji Geršvina I Sondhajma,  [Lo malo es bueno. ¿Vale? Y no menciones a Gershwin y Sondheim,]	<b>PAUL</b> Bad is good. OK? And don't use words like Gershwin and Sondheim,...	00:05:18 5s / 10,4cps 22 / 30 52 Sin síntesis
48. <i>The Good Night</i>	Misle da im se rugaš. Oni žele da zvu imo kao najava za seriju.  [Piensan que te estás riendo de ellos. Quieren que suene como el tema de una serie.]	<b>PAUL</b> They think you make fun of them, <b>ok?</b> They want the 'Cheers' sound of like.	00:05:25 4s / 15,5 cps 30 / 32 62 Elisión
49. <i>The Good Night</i>	<b>Kao 'Kafi Uzdravlje'</b> –Da.  <b>[¿Cómo 'Café Salud'?</b> –Sí.]	<b>GARY</b> 'Cheers'? <b>PAUL</b> Yes.	00:05:30 3s / 8,67cps 22 / 4 26 Amplificación
50. <i>The Good Night</i>	PRIZNANJE ZA PRODANIH VIŠE OD 500.000 PRIMERAKA U AMERICI  PREMIO POR LA VENTA DE MÁS DE 500.000 EJEMPLARES EN AMÉRICA]  *Nótese que el modificador «prodanih» [vendidos] debería ir adelante del nombre «primeraka» [ejemplares]. (Stanoj i et al., 2000: 214-245)	<b>POSTER</b> -Presented to – <b>ON THE ONE</b> to recognize sales in North America of more than 500,000 copies of the BEI.	00:07:24 4s / 14cps 29 / 27 56 Elisión y reformulación

Tabla 8.5.: Síntesis de información en *The Good Night*.

Nombre de la película o serie	Subtítulo en serbio	V.O.	TCR Permanencia Núm. de caracteres por líneas y subtítulo
51. <i>Reservoir Dogs</i>	<i>Like A Virgin</i> nije o ribi koja susre e ose ajnog de ka.	<b>MR. BROWN</b> Like a Virgin is not about <b>some</b> <b>sensitive</b> girl who	00:00:18 4s / 13,5cps 25 / 29 54

	[Like A Virgin no es sobre una tía que encuentra a un chico sensible.]	meats a sensitive fellow..	Elisión
52. <i>Reservoir Dogs</i>	Našao sam stari adresar u kaputu. <b>Kako se prezivala?</b>  [Encontré una vieja agenda en el abrigo. ¿Cómo se apellidaba?]	<b>JOE CABOT</b> I found <b>this</b> old address book in a coat <b>I ain't worn it since coon's age. Toby what?</b>	00:01:07 6s / 8,5cps 25 / 26 51 Elisión y reformulación
53. <i>Reservoir Dogs</i>	Nikad ne daješ napojnice? –Ne dajem jer društvo to traži.  [¿Tú nunca dejas propina? –No la doy si es porque lo pide la sociedad.]	<b>NICE GUY EDDIE CABOT</b> So, you never tip, ah? <b>MR. PINK</b> I don't tip cause society says I have to.	00:04:31 3s / 18,67cps 29 / 27 56  Elisión
54. <i>Reservoir Dogs</i>	Da u ako neko zaslužuje, ako se <b>potrudi</b> .  [Se lo daré si lo merece. si se <b>esfuerza</b> .]	<b>MR. PINK</b> <b>I mean</b> , I'll tip if somebody <b>really</b> deserves it. If they <b>really put forth effort, I'll give them something extra.</b> *cursive corresponde al texto resaltado en la traducción al serbio.	00:04:18 5s / 7,8cps 24 / 15 39  Elisión, compresión
55. <i>Reservoir Dogs</i>	Ali ova je bila dobra. –Nije bila ništa posebno.  [Pero <i>ésta</i> ha sido buena. –Tampoco ha sido especialmente buena.]	<b>MR. BLUE</b> <b>Hey</b> , but <i>this girl</i> was nice. <b>MR PINK</b> <b>She was ok.</b> She wasn't anything special.	00:04:47 4s / 11,75cps 22 / 25 47 Elisión
56. <i>Reservoir Dogs</i>	Konobarica ne može da bude previše zauzeta.  [La camarera no puede estar demasiado ocupada.]	<b>MR. PINK</b> 'To <b>fucking</b> busy' shouldn't be in waitress's vocabulary.	00:05:06 3s / 14cps 26 / 16 42  Elisión del taco y reformulación de la frase entera.

57. <i>Reservoir Dogs</i>	<p><b>Ne znaš</b> o emu govoriš. <b>Mu e se.</b> Ovo je težak posao.</p> <p>[<i>No sabes</i> lo que hablas. <i>Lo pasan mal.</i> Eso es un trabajo difícil.]</p>	<p><b>MR. WHITE</b> <b>You don't have any idea</b> what you are talking about. <b>These people bust their ass.</b> This is a hard job.</p>	<p>00:05:48 5s / 10,2cps 23 / 28 51 Compresión y elisión</p>
58. <i>Reservoir Dogs</i>	<p>Konobarisanje je <b>glavni</b> posao za žene bez diplome <b>u SAD-u.</b></p> <p>[Ser camarera es el trabajo <b>principal</b> para las mujeres sin estudios <b>en los EE.UU.</b>]</p>	<p><b>MR. WHITE</b> Waitressing is <b>the number one</b> occupation for the female not-college graduate <b>in this country.</b></p>	<p>00:05:49 4s / 14,25cps 29 / 28 57 Compresión y reformulación</p>
59. <i>Reservoir Dogs</i>	<p>To je jedini posao koji svaka žena može da dobije.</p> <p>[Es el único trabajo que cualquier mujer puede obtener.]</p>	<p><b>MR. WHITE</b> It's the one job <b>basically</b> any woman can get, <b>and make the living on.</b></p>	<p>00:05:54 4s / 12,25cps 23 / 26 49 Elisión</p>
60. <i>Reservoir Dogs</i>	<p>Razlog su napojnice. –Jebeš sve to.</p> <p>[La razón son las propinas. –Que se joda todo eso.]</p>	<p><b>MR. WHITE</b> The reason is because of the tips. <b>MR. PINK</b> Fuck all that.</p>	<p>00:05:58 4s / 8,5 cps 20 / 14 34 Sin síntesis</p>

Tabla 8.6.: Síntesis de información en *Reservoir Dogs*.

## **ANEXO I**

### **Las Reglas Internas de la Subtitulación de la Radio Televisión Serbia**

**y**

### **Las entrevistas a los traductores y los profesionales de la traducción audiovisual en Serbia**

## ÍNDICE

### Sección I

Las reglas internas de la subtitulación de la Radio Televisión Serbia .....3

### Sección II

Entrevista telefónica de Nina Luki con la traductora Zora Šavić-Ilić sobre la traducción audiovisual para la Radio Televisión Belgrado (actualmente Radio Televisión Serbia) .....8

### Sección III

En torno a la traducción audiovisual: Entrevista de Nina Luki con Nebojša Cvetković, traductor de la Radio Televisión Serbia .....22

### Sección IV

Entrevista de Nina Luki con Nikola Popović, director del Programa de Cine de la Radio Televisión Serbia .....43

### Sección V

Entrevista de Nina Luki con el traductor autónomo Predrag Kovačević sobre la traducción audiovisual en Serbia .....53

### Sección VI

Entrevista de Nina Luki a Ivana Nikolić, traductora audiovisual.....71

### Sección VII

Entrevista telefónica de Nina Luki con la actriz Maša Đaković .....77

### Sección VIII

Entrevista de Nina Luki con Predrag Đorđević, director del estudio de doblaje Loudworks.....82

### Sección IX

La entrevista de Nina Luki con Miroslav Živanović, coordinador de la adquisición de programas de la Televisión B92 de la República Serbia.....89

### Sección X

La entrevista de Nina Luki con la profesora Dr. Jasna Stojanović de la Facultad

de Filología, Universidad de Belgrado, sobre el estado de la traducción literaria y la calidad de la traducción literaria y audiovisual en Serbia.....106

### **Sección XI**

La entrevista de Nina Lukić con Bojana Kovačević ,  
traductora audiovisual y literaria.....115

### **Sección XII**

Las Reglas Internas de la Subtitulación de la RTS en serbio: PRAVILA.....123  
[LAS REGLAS]

## Sección I

### Las reglas internas de la subtitulación de la Radio Televisión Serbia<sup>1</sup>

#### REGLAS<sup>2</sup>

##### 1. La organización del subtítulo

En el subtítulo el texto se divide en unidades sintácticas.
--

- a) *En el subtítulo el texto no  
debería estar así.*
- b) *En el subtítulo  
el texto debería estar así.*
- c) *¿Por qué?  
Porque así se lee más fácil.*
- d) *¿Qué pasa si no cabe?  
Si, de verdad, no puede caber,  
  
pasa al subtítulo siguiente  
y cuidado con las unidades sintácticas.*

---

<sup>1</sup> Estas reglas nos ha facilitado Nebojša Cvetkovi , el traductor free-lance de RTS. Empezó a escribirlos él con su esposa que también trabajaba como traductora y luego siguió apuntando lo que se requiere de un traductor de la televisión nacional.

<sup>2</sup> La traducción de las reglas del serbio al español es mía.

e) No: *¿Cómo estás? – Bien.* Sí: *¿Como estás? Bien.*

f) En un subtítulo no deberían estar más de tres guiones<sup>3</sup>, es decir, tres intervenciones:

No: Sí (dividir en dos subtítulos):

*¿Nos vamos? – ¿A dónde?* *¿Nos vamos?*  
*– ¿No lo sabes? – Yo sé.* *– ¿A dónde? (– ¿No lo sabes?)*  
*(– ¿No lo sabes?)*  
*(–) Yo sé.*

g) Si una oración cabe en una línea, no hace falta dividirla en dos:

No: *Si supiera dónde la encontraron.* Sí: *Si supiera donde la encontraron.*

h) En la línea siguiente se pueden pasar sólo las palabras muy largas:

*El término mencionado en para-  
 psicología conocido como levitación, etc...*

i) *Siempre separar por tres espacios.*  
*– ¿Por qué tres espacios? – Se lee más fácil.*

## 2. Una oración en dos o más subtítulos

a) Nunca pase sólo una palabra a la línea siguiente del subtítulo:

*Claro que eso no influirá en nuestro  
 acuerdo. Él anuncia cuatro  
 funciones.*

b) Cuando la oración pasa al subtítulo siguiente, el primer subtítulo no termina con los puntos suspensivos, salvo que se trate de la continuación

<sup>3</sup> En la lengua serbia las preguntas además de introducirse con las comillas se marcan con el guión también.



de un pensamiento interrumpido.

- c) Si una oración cabe en tres líneas, lo mejor es distribuirla así que la primera parte sea un subtítulo y que las otras dos compongan el subtítulo siguiente. Hay que hacerlo así porque los textos más cortos se memorizan mejor.

*Pensé que, a lo mejor,*

*eso tampoco era tan malo  
como parecía antes.*

- d) Los subtítulos no deben ser incomprensibles:

*y llamó. – Iré a verla,  
cuando termine esto. – Y dila que*

### **3. Subtitulación**

- La subtitulación es tan importante como la traducción. Cada subtítulo tiene que estar en su sitio. Los subtítulos no deben atrasar el diálogo porque así se desconoce quien habla.
- La duración óptima de un subtítulo es de tres segundos como mínimo. Dado que esto no es siempre posible, como límite se fija la duración de dos segundos y medio. Los subtítulos en los que figuran las expresiones menos conocidas, los juegos de palabras o similar deberían permanecer en pantalla más tiempo.
- Los monosílabos no tienen que permanecer en pantalla más de un segundo y medio.
- Lo siguiente no se debe hacer:

*Sí. (la pausa de dos segundos). – De verdad? (la pausa de dos segundos)*

*– Te lo aseguro.*

Es decir, el subtítulo que puede descubrir con antelación lo que se dice en la escena debe colocarse aparte. Lo dicho es muy importante en el caso

del *punch line* (el remate de la frase).

- El subtítulo no puede aparecer antes de que esté pronunciado.
- El subtítulo debe seguir el cambio de escenas cuando esto sea posible.

#### **4. *El argot, las palabras malsonantes y las palabrotas***

- Evitar el argot actual y el de los barrios. El texto debe ser comprensible para cada uno.
- Evitar vulgaridades y no ponerlas si no existen en el diálogo.
- Los eufemismos que hacen referencia a los órganos genitales no se traducen con las palabrotas vulgares.
- Evitar las palabrotas que significan acciones inmorales con los miembros de familia.
- Las palabras como *shit*, *fuck* y similar, cuando aparecen apartadas, no hay que traducirlas.

#### **5. *Signos de puntuación***

- Los puntos suspensivos se usan solamente si el pensamiento está interrumpido o en el caso de que un personaje se dirige al otro.
- ¡El signo de la exclamación se pone solamente si uno de verdad está exclamando!
- Los signos de puntuación no se multiplican (!!) (??).<sup>4</sup>
- El signo de interrogación y el signo de exclamación nunca se escriben juntos (?!).
- La voz del narrador de la radio, de la televisión o el texto de alguna canción se presenta en minúscula (es más fácil), se entrecomilla, o se marca con mayúscula; lo que cada uno prefiere.

---

<sup>4</sup> En la lengua serbia a distinción de la española, según las reglas de puntuación, se utiliza sólo un signo de interrogación o de exclamación al final de la frase.

## 6. Otro

- Lo siguiente no se pone en el subtítulo: «Reparto», «Guión», «Fin» etc.
- En el subtítulo se pone la obra literal en la que está basada la película, la dedicación o similar.
- Después de los subtítulos además del estimado nombre del traductor se pone: Producción de RTS.
- El libro de ayuda imprescindible: *Las dudas lingüísticas* del Dr. Ivan Klajn (la nueva edición).
- Al introducir los códigos de tiempo, hay que revisar el texto de nuevo.
- No es necesario que la firma del traductor esté en pantalla más de dos segundos y medio.
- Los títulos de los periódicos, revistas, los nombres de cines, las cadenas y programas de radio y televisión, etc. no se traducen con sus equivalentes domésticos cuando es necesario traducirlos.
- Hay que evitar que el subtítulo empiece con un número (p. ej. 25. 000, etc.).
- Las palabras tergiversadas a propósito hay que ponerlas entre comillas.
- Evitar el uso de la palabra *pandur* (*la pasma*). Usarla solamente si es necesario.
- No se deben multiplicar las exclamaciones (p. ej. Ay, ay)
- Ese tipo del tono teatral es completamente innecesario:

*Yo... yo... quiero decir... es que... tú sabes...  
no sé que decirte.*

Es suficiente titular:

*(Yo...) No se que decirte.*

Sigue la lista de las equivocaciones más comunes a la hora de traducir para el subtítulo y las correcciones de las mismas. (N. del A.)

## Sección II

### **Entrevista telefónica de Nina Lukić con la traductora Zora Ćavić-Ilić sobre la traducción audiovisual para la Radio Televisión Belgrado (actualmente Radio Televisión Serbia)<sup>5</sup>**

el 20 de enero de 2007

*Zora Ćavić-Ilić fue traductora del Departamento del Programa de Cine de la Radio Televisión Belgrado desde los años setenta hasta el año 1999. Dice que una de las razones por las que se jubiló fue la falta de profesionalidad en la Radio Televisión Serbia cuyo director fue partidario político de Slobodan Milošević. Empezó a trabajar desde muy joven y fue el miembro del primer grupo de traductores de la Radio Televisión Belgrado que formaba parte de la red televisiva de Yugoslavia junto con las televisiones de Zagreb, Ljubljana, Sarajevo y Skopje. Durante los siete últimos años de su trabajo en la televisión estuvo en cabeza del Departamento de Traducción de la Radio Televisión Serbia. Terminó la carrera de filología inglesa y alemana en la Universidad de Filología de Belgrado. A principios de los sesenta obtuvo el diploma Cambridge Proficiency que confirmaba su alto nivel del inglés y el diploma en relaciones públicas, puesto que, como miembro del Partido Demócrata consideraba oportuno tenerlo. Al jubilarse siguió trabajando en el campo de la enseñanza de subtitulación a los particulares. La televisión nacional hizo varios reportajes sobre su trabajo.*

**Nina Lukić :** *¿Puede describir su experiencia profesional en el campo de la traducción para la televisión y el tipo de trabajo que ejercía su empresa?*

**Zora Ćavić Ilić :** Durante treinta años traducía las películas de todo tipo para la Radio Televisión Belgrado, la que ahora es la Radio Televisión Serbia. La Radio Televisión Belgrado formaba parte de la red televisiva de Yugoslavia donde cada república tenía su televisión. Yo cooperaba con otras televisiones

---

<sup>5</sup> La traducción del serbio al español de esta y de todas las entrevistas del presente Anexo es mía.

también; los eslovenos me pedían muchas veces que les mandara mis textos. Teníamos buena cooperación con Zagreb. Como las televisiones de las repúblicas eran independientes, las series de televisión o las películas de prestigio que costaban mucho se compraban conjuntamente. De esta manera, varias televisiones, Televisión Belgrado, TV Zagreb, TV Ljubljana, TV Sarajevo y TV Skoplje, daban parte de la suma entera que había de pagarse y tenían derecho de emitir dos emisiones de una serie o una película en su televisión.

La primera de las series, mejor dicho culebrones, compradas de esa forma fue el histórico *Payton Place*. La primera televisión en emitir la serie, más adelante, mandaba las listas de diálogos y el material a la siguiente televisión. Nosotros, por ejemplo, siempre recibíamos las listas de diálogos y las cintas de Zagreb.

**N.L.:** *¿Como se hacía el subtítulado entonces, en los tiempos de la antigua Yugoslavia?*

**Z. .:** Entonces, se titulaba en directo. En la sala de dirección de programa existía un sitio para el traductor que controlaba todo el proceso. Había varios monitores – en el primero se ponía la cinta original, en el segundo salían los subtítulos y en el tercero el traductor podía controlar la grabación de sus subtítulos. Mediante un interfono el traductor se comunicaba con el hombre que estaba en la sala de control de la grabación, que estaba situada encima de la dirección, en la primera planta del desdichado edificio que a causa de las decisiones de Milošević y por otras circunstancias fue bombardeado. Al recibir una señal luminosa, el técnico movía la cinta para que el subtítulo pasara por un agujero, y mediante mi movimiento se introducía en la película, siguiendo simultáneamente el diálogo, y se grababa. Así los espectadores lo podían ver en sus pantallas. Este modo de trabajar no duró mucho. Luego, el proceso fue mejorado así que el material que se iba a emitir se podía traducir y grabar unos cuantos días antes. Nosotros preparábamos algunas series y películas durante

dos o tres meses.

**N.L.:** *¿Cómo se desarrollaba luego el proceso de la subtitulación?*

**Z. .:** Luego, las cintas cinematográficas se traspasaban al formato *Q* y después al *Beta*. Ahora, existen cintas que son mucho más pequeñas y se trabaja con los medios digitales.

**N.L.:** *¿Con que formatos audiovisuales trabajaba usted en el proceso de la subtitulación y cómo era ese proceso?*

**Z. .:** Primero eran las cintas grandes. En la conocida cinemateca Kinoteka las películas se grababan en las cintas de treinta y cinco, dieciséis y, algunas veces, hasta en las cintas de ocho milímetros como, por ejemplo, las películas de Charles Chaplin. En estas películas se podían originar movimientos rápidos que se usaban para crear escenas humorísticas. Algunas veces trabajábamos con el material de Kinoteka: los ciclos de Charlie Chaplin o Buster Keaton. En estas cintas existían diapositivas<sup>6</sup> (los intertítulos) que aparecían después de alguna secuencia graciosa de varias tomas con Charles Chaplin. Venían con el texto que contenía lo que él decía y estaba escrito sobre un fondo negro. Debajo de ello directamente se grababa la traducción, así que el texto original fue escrito sobre la diapositiva y debajo de él estaba el subtítulo grabado en una cinta nueva que se juntaba para esta ocasión.

**N.L.:** *¿Cuál es el material que usa o usaba a la hora de traducir y el que recibía de la empresa para la que trabajaba (guión, DVD, VHS)?*

**Z. .:** Cada distribuidora de prestigio, Metrogolding Mayer, Twentieth Century Fox, etc., se encontraba obligada a ofrecer las listas de diálogos. Durante el

---

<sup>6</sup> *Slides* (en inglés), *slajdovi* o *telopi* (en serbio).

rodaje, se seguía el plan del rodaje, un libro bastante gordo y extenso, y la lista de diálogos. Al terminar con el rodaje y el montaje de la película, se hacía *postproduction script* o la lista de diálogos de postproducción que preparaban los dactilógrafos. Muchas veces, las famosas distribuidoras, mandaban con las películas también el tráiler con unas diez secuencias del principio, de la mitad o el final de la película para que el comprador pudiera ver como era el material y decidir si iba a comprar una serie o película.

**N.L.:** *¿Tenía usted la oportunidad de ver la película durante su traducción para poder ajustar la traducción con la imagen cuando inició su carrera?*

**Z. .:** En la televisión existía una sala que era como un pequeño cine con unas quince o veinte butacas donde se sentaban los directores de departamentos para poder ver el material antes de comprarlo. También lo censuraban, o no, según la situación política en este momento en el país. En la sala había una pantalla grande para cinemascope y detrás de una barrera de vidrio habían uno o dos técnicos que ponían la película. El traductor se sentaba y veía la película, si era necesario, hasta dos o tres veces. Luego la traducía con ayuda de la lista de diálogos o con un magnetófono porque muchas veces nosotros mismos bajábamos de la cinta magnetofónica los diálogos y así traducíamos el filme. Aparte, se grababa una cinta magnetofónica con la pista sonora. El traductor recibía la película en VHS, SVHS y luego en DVD, pero una televisión o una distribuidora bien organizada, además, siempre proporcionaba una grabación de la pista sonora para que el traductor pudiera tener el control absoluto sobre los diálogos.

Mientras uno traduce, siempre ha de tener el audio al lado izquierdo de la máquina de escribir o el ordenador y la lista de diálogos a la derecha porque, en el último momento del montaje, puede haber algunos cambios y el traductor se puede equivocar al no haber comparado el diálogo con la pista sonora de la película. Por otro lado, si el traductor trabaja solamente con el DVD, puede pensar que ha oído algo que no estaba en el diálogo. Por esto hay expresiones

un tanto absurdas en las traducciones, de modo que no siempre la razón de los errores es la educación incompleta del traductor o el hecho de que no haya mirado en el diccionario o no haya traducido bien un modismo. Por esto pasó lo siguiente: dos actores hablan sobre una mujer y uno dice:

*What is she like?*  
*- She is a witch, but spell it with B.*

El traductor tradujo la respuesta en: «Ella es una bruja encantada por la abeja», en vez de: «Ella es una bruja, mejor dicho, una zorra», porque el verbo *to spell* entendió como *to cast a spell* lo que significa «encantar a alguien» y como la letra inglesa *B* se lee igual que *the bee*, lo tradujo «abeja». Eso fue un escándalo.

**N.L.:** *¿Qué es lo más importante que el traductor debe tener en cuenta en el proceso de la subtitulación?*

**Z. .:** Lo más importante es que el texto del diálogo o monólogo permanezca en pantalla tanto tiempo cuanto necesite un espectador medio para leerlo, pero, en el mismo tiempo tiene que ser simultáneo. Los subtítulos que son demasiado largos son muy feos. No se puede meter todo en el subtítulo. Si el subtítulo dificulta la visibilidad del texto hay que cambiarle la posición en pantalla, si no, se pueden perjudicar los derechos de autor.

**N.L.:** *¿Puede describir los aspectos técnicos del subtítulo: el número de caracteres, el número de líneas, el formato, los programas en los que se hace la traducción?*

**Z. .:** El mejor subtítulo, el que se lee mejor y puede permanecer en pantalla bastante tiempo mientras dura el diálogo, es el subtítulo de veintinueve caracteres por línea. Pero si las líneas son de la misma longitud, es incómodo y uno se cansa leyendo el subtítulo. Siempre es mejor y más legible que la



primera línea sea más larga. Hay que respetar el sintagma a la hora de dividir el subtítulo entre dos líneas.

**N.L.:** *¿Se preocupa para que un subtítulo tenga significado intacto?*

**Z. .:** ¡Por supuesto! No se puede permitir que la última palabra o las últimas dos pasen al subtítulo siguiente, se ponga el punto y se continúe con otra frase. Criticábamos mucho estos casos y también lo sancionábamos.

**N.L.:** *¿Hay que abarcar el significado aunque el subtítulo dure más que el diálogo?*

**Z. .:** De ninguna forma. Uno tiene que conocer los trucos para conseguir que el significado no cambie, pero que el subtítulo sea más corto y que permanezca en pantalla durante el tiempo que un espectador medio necesita para leerlo. ¿A qué viene tanto esfuerzo si no se logra que el espectador lea la traducción?

**N.L.:** *¿Qué se incluye y qué se deja fuera de la traducción para la subtitulación y según qué criterios?*

**Z. .:** La oración serbia es muy extensa. Pero, si uno traduce para el subtitulado en serbio, no tiene que decir: «*Da li si bio u Parizu?*», sino: «*Bio si u Parizu?*».<sup>7</sup> Ésta es la función del signo de interrogación.

**N.L.:** *¿En la subtitulación al serbio está permitido poner los discursos de más de uno de los personajes en una línea?*

**Z. .:** Solamente cuando el diálogo es muy rápido y en él participan dos o tres personajes. Yo tuve grandes problemas cuando subtitulaba la opera *Fidelio* de

---

<sup>7</sup> Para contraer la oración en serbio, en vez de preguntar mediante la construcción «da li» o la inversión, simplemente se puede emplear la entonación interrogativa.

Beethoven porque en ella dos parejas entre sí intercambiaban mensajes cantando. La primera cantaba lo que para ellos era de importancia, pero su texto solapaba el diálogo de otros dos cantantes. En esta situación, el diálogo de la primera pareja se pone en la primera línea con un guión entre las intervenciones de los personajes, y el de la otra en la segunda línea con los guiones que introducen sus intervenciones, aunque el espectador puede ver que se trata de un cuarteto. Como en operas hay repeticiones, no hay que subtítular de nuevo los mismos enunciados. Las operas son un gran problema. Nosotros intentábamos conseguir que las operas las traduzcan los traductores con el sentido de música y los que solían ir a verlas.

**N.L.:** *¿En qué formato se hacía la traducción en la TV Belgrado y cuáles eran las características técnicas del subtítulo de esta cadena?*

**Z. .:** Nosotros para cada tipo de programa tuvimos un tipo de letras, por ejemplo, el estilo de Garamond y las letras blancas sobre la cajita de color negro. En el caso de las películas en color, las letras tenían una máscara transparente parecida a una gasa, que facilitaba la lectura.

**N.L.:** *¿Con ayuda de qué medio hacía usted la traducción y si usa algún programa para la subtítulos?*

**Z. .:** Yo hacía las traducciones mediante la máquina de escribir. Llevaba el texto corregido por un revisor lingüístico a los técnicos. Nosotros en esos tiempos siempre tuvimos un revisor, contratado o autónomo, porque no se puede emitir un texto que no esté corregido y que contenga tonterías. La gente se equivoca mucho, con los casos también, y eso es muy grave.

**N.L.:** *¿De qué modo se ubicaban los subtítulos en pantalla? ¿Usted solía marcar en sus traducciones los códigos de tiempo de la aparición y desaparición de subtítulos de la pantalla?*

**Z. .:** No marcábamos los códigos de tiempo porque eso ya sería una subtitulación mecánica lo que el espectador sentiría. Nosotros solíamos leer con los técnicos los subtítulos del monitor para que no se equivocaran. En el laboratorio estaban los monitores: uno con los subtítulos que corregíamos nosotros; encima de él, otro con los subtítulos preparados; y, por fin, a la derecha, uno en el que salía la película con los subtítulos que introducía el traductor. Primero el técnico tecleaba y grababa los subtítulos en un disquete, nosotros los leíamos para ver si había los errores que podían cambiar el sentido del texto y que se reprocharían al traductor y luego empezaba la grabación.

**N.L.:** *¿Hace usted o hacía las traducciones para el voice-over? ¿En que difiere la traducción para el subtitulado de la para el doblaje o el voice-over<sup>8</sup>?*

**Z. .:** La diferencia es grande. A mí me gustaba mucho traducir los textos documentales porque requieren una buena educación. Hice los seriales: *La historia de los celtas*, *El tesoro del museo «Metropolitan»*, y muchos sobre medicina, puesto que mis padres eran médicos. Uno primero ve el documental y luego traduce el texto, teniendo en cuenta que cada párrafo de la traducción es como una señal para que el actor serbio empiece con su lectura. Porque el actor no tiene que hablar inglés, más importa que sea un narrador bueno.

Ahora, como existen las cintas con seis pistas, la voz original se puede quitar completamente. A nuestros actores eso no les gustaba, así que la voz del actor original se escuchaba de fondo como un tipo de control para ellos. La narración del actor serbio, por supuesto, no puede durar más que la del actor original y, cuando es necesario, el traductor tiene que encontrar un sinónimo que sea más corto, porque las palabras y expresiones del idioma inglés son a menudo más cortas que las nuestras. La lengua inglesa tampoco tiene las terminaciones que provienen de los casos. Siempre hay que tener en cuenta que las palabras de los

---

<sup>8</sup> Entre los traductores audiovisuales serbios, el *voice-over* o el doblaje figuran bajo el mismo nombre – la *sincronización*, aunque reconocen el término de *voice-over*.

idiomas cuyos sustantivos declinan y tienen casos resultan más largas. Con las lenguas como alemán que tiene palabras largas uno puede estar más relajado.

Una vez traduje un texto sobre Santiago de Compostela. Era un material muy bonito. Yo primero vi el video, y luego traduje el texto original en inglés, respetando su división en párrafos, que estaba muy bien hecha, y el material visual que lo acompañaba. La pausa entre los párrafos se ponía cuando la cámara recorría los paisajes, las caras de la gente o los cuadros, acompañando la imagen con la música y no con el texto.

**N.L.:** *¿Usted marcaba estas pausas en el texto para los actores?*

**Z. .:** Marcábamos el texto con un guión o con una estrella roja en frente de cada párrafo. Pero el traductor también tenía que ver el documental de nuevo y leer la traducción con una velocidad media, como lo hacen los actores, para comprobar si coincide con el texto original. Sobre todo, es escandaloso entrar con el texto en el tema musical.

**N.L.:** *¿Usted hacía las traducciones para el doblaje de los dibujos animados? ¿Cuál era su papel en la televisión en cuanto al doblaje?*

**Z. .:** Yo hasta hacía la sincronización de los dibujos animados. En aquellos tiempos, yo una vez estaba en Zagreb Film con Mi a Tati , quién era el director de doblaje,<sup>9</sup> para comprar para la Radio Televisión Belgrado los dibujos como *Popeye* o *Bugs Bunny*. Mi a Tati tenía un buen equipo de actores que tenían el color de la voz apropiado para la sincronización. Muchos de ellos actuaban en comedias.

La compañía Disney Productions, por ejemplo, durante mucho tiempo, no permitía que sus dibujos se emitiesen en las televisiones. Más tarde se hicieron los seriales de *Mickey Mouse*, *el Pato Donald* etc., y se permitió su emisión en

---

<sup>9</sup> El famoso actor serbio que daba voces a un gran número de los personajes de dibujos animados y actuaba en los programas para niños. (N. de A.)

la televisión. Nosotros comprábamos los dibujos de Disney con muchas dificultades y bajo unas cláusulas muy estrictas sobre los derechos de autor.

**N.L.:** *¿Puede describir el proceso del doblaje? ¿Cómo hacía la traducción para el doblaje?*

**Z. .:** El traductor tiene que hacer tantos ejemplares de la traducción cuantos actores hay. El traductor tiene que escribir los nombres de personajes y su texto. A todos los actores se les ofrece el texto íntegro para que puedan ver lo que dice el actor que los adelanta. Ellos lo preparan con el director y luego se hace la sincronización.

**N.L.:** *Algunas distribuidoras empezaron a pedir de los traductores la introducción de los códigos de tiempo en las traducciones. ¿Usted los ponía?*

**Z. .:** Nosotros no lo hacíamos porque eso puede ser peligroso. Los actores con el texto integral siguen la trama y están siempre preparados. Así sincronizan mejor. Sí no tuvieran cuidado, la grabación tendría que repetirse.

**N.L.:** *Hablemos un poco de los aspectos lingüísticos. ¿Mientras trabajaba para la RTV Belgrado, tenía que ejercer algunos tipos de censura lingüística o política en sus traducciones?*

**Z. .:** La censura política no. Aunque recuerdo un director de programa que nos decía que en vez de «Merry Christmas» pusiéramos «Feliz Año Nuevo». Lo tomé a risa y nunca me permití una cosa así.

En cuanto a los tacos, teníamos mucho cuidado. Está claro que no es lo mismo traducir las películas sobre cárceles y una como *Los tres mosqueteros* de Dumas en la que casi no hay calcos. Hay que tener en cuenta la implicación psicológica de cualquier alabanza u ofensa. Nosotros teníamos en cuenta la hora en la que se ponía la película y si la pueden ver los niños. En este caso se

evitaban palabrotas.

**N.L.:** *¿Cómo traducía las películas habladas en más de una lengua?*

**Z. .:** Si se trata de una película de arte y ensayo, las expresiones como *déjà vu* no se traducen.

**N.L.:** *¿Cómo transcribe los nombres extranjeros?*

**Z. .:** Los nombres extranjeros hay que escribirlos así como está estandarizado por nuestra ortografía. No podemos seguir la pronunciación inglesa de los nombres franceses, españoles u otros.

**N.L.:** *¿En cuanto a los nombres famosos en la cultura origen, sigue usted el procedimiento de la domesticación en sus traducciones, o traduce con los nombres equivalentes dentro de nuestra cultura?*

**Z. .:** No, esto significa engañar al espectador, es una mentira. En el caso de los trabalenguas o adivinanzas, ellas se traducen literalmente solamente cuando tienen un contenido explicativo, en otros casos se traducen con las locuciones serbias.

**N.L.:** *¿Cómo traducía la poesía o las canciones?*

**Z. .:** Yo fui la primera que subtitulaba las canciones. Antes se traducían sólo las primeras tres palabras de la canción y se ponían los puntos suspensivos. Yo siempre subtitulaba todo e intentaba encontrar la rima. Para la traducción de *My fair lady* - traduje los diálogos y las partes cantadas en rima y recibí un premio del director responsable del programa.

**N.L.:** *¿En cuanto a la poesía u obras literarias, la traducía sola o citaba las traducciones hechas con anterioridad?*

**Z. .:** Si había buenas traducciones las usaba. Tuve que traducir un material muy especial sobre Emily Dickinson. El mejor traductor de su obra era Ivan Lali . Él me permitió usar su traducción. Después, indique en los subtítulos que había utilizado su traducción. Para las traducciones de Shakespeare, usaba las mejores traducciones que tenemos. Luego escribía: «adaptación: Zora avi según la traducción de...». Cada uno de los traductores actuales de Shakespeare usa las traducciones ya existentes que forman una gran obra.

**N.L.:** *¿Usted hacía las traducciones hacia la lengua inglesa?*

**Z. .:** Al inglés traducía los programas para los festivales.

**N.L.:** *¿Cuál debería ser el perfil de un traductor de películas? ¿Es necesario que él sea filólogo?*

**Z. .:** Él no tiene que ser filólogo, pero tiene que conocer muy bien la lengua extranjera y materna y tener una buena educación. Un traductor tiene que leer mucho y siempre consultar los diccionarios, entre otros, los etimológicos también, y debe tener una colección enciclopédica bastante buena en casa. Aquí, por ejemplo, empezaron a traducir nombres de los pintores franceses así como se pronuncian en inglés, lo que es una vergüenza. En la lengua serbia, las obras de arte que tienen renombre se traducen según su traducción tradicionalmente aceptada o estandarizada. Aunque la traducción tradicional esté equivocada, muy frecuentemente hay que dejarlo así. Por ejemplo, Washington se transcribe como *Vašington* y no *Vošington*. Los traductores que traducen al serbio muchas veces no se guían por las expresiones ya aceptadas desde hace decenas de años. Sobre todo, los términos bíblicos hay que traducirlos así como figuran en la traducción de la Biblia al serbio.

**N.L.:** *¿Puede comparar la traducción para la televisión que se ejercía antes, en la antigua Yugoslavia, con la que se ejerce ahora? ¿Cuál es la calidad de la traducción audiovisual hoy en día?*

**Z. .:** Entonces se consideraba que uno tenía que ser consecuente consigo mismo y con el empresario. Todas las televisiones conservaban sus grupos de traductores. Belgrado tuvo los suyos, Zagreb, Ljubljana y Sarajevo también. Las televisiones hacían los intercambios de los programas así que los espectadores en Zagreb también podían ver la traducción de un traductor de Belgrado.

El antiguo grupo de traductores se separó y hoy la subtitulación se hace mucho peor. Hay muchas traducciones robadas. He visto muchas traducciones más. Me robaron la traducción de *My fair lady*.

Con el exceso de la producción audiovisual hay muchos subtítulos que son bastante desiguales. En la televisión Pink, las letras son muy finas y amarillas así que se leen con mucha dificultad. En los subtítulos de los programas de la televisión de cable no hay un único tipo de letras. El subtítulo tiene que estar hecho bien para un espectador medio.

**N.L.:** *¿Puede describir una de sus primeras experiencias?*

**Z. .:** Hacía las traducciones de las películas de los años treinta y cuarenta cuando los actores famosos pedían tener cuanto más texto posible. Entonces, para la buenísima película *La dama de Shanghai* con Rita Hayworth y Orson Welles hicimos la traducción en directo. Primero tuvimos una prueba y yo, puesto que fui muy joven, lo subtitulaba todo. La película se había terminado y yo todavía tuve treinta y nueve subtítulos en la cinta. Entonces tuve que cortar la cinta y juntar los subtítulos separándolos con un guión. Se pierde mucho de espacio si se subtitulan todas las expresiones, como «hola» o «hasta luego».



**N.L.:** *¿Qué modalidad de traducción audiovisual usted considera mejor para las películas?*

**Z. .:** El subtitulado. Sobre todo tal y como se practicaba en la antigua Yugoslavia, Noruega, Suecia, Dinamarca etc. En aquellos tiempos había un congreso en Herceg Novi (Montenegro) y se votaba en contra del doblaje.

### Sección III

#### **En torno a la traducción audiovisual: Entrevista de Nina Luki con Nebojša Cvetkovi , traductor de la Radio Televisión Serbia**

el 15 de enero de 2007

*Nebojša Cvetkovi trabaja como traductor autónomo dentro del grupo de traductores de la Redacción de Cine de la Radio Televisión Serbia. Es uno de los creadores de las «Reglas internas de la subtitulación de la Radio Televisión Serbia». Nació en 1966. Terminó sus estudios en la Escuela de Artes Gráficas y, a continuación, comenzó a estudiar la lengua serbocroata y la literatura yugoslava en la Facultad de Filología en Belgrado. Empieza a aprender inglés desde corta edad y da varios cursos. Comenzó a trabajar como traductor audiovisual en 1994.<sup>10</sup> Primero prestó sus servicios en la Televisión Pink, luego en la televisión B92 y finalmente en RTS<sup>11</sup>. Mientras tanto realizó varias traducciones de cuentos y poemas.*

**Nina Luki :** *¿Cuál debería ser el perfil de un traductor para el subtitulado?*

**Nebojša Cvetkovi :** Tiene que ser una persona culta y desde luego conocer el idioma extranjero, porque los traductores son como los periodistas: saben algo de cada campo y conocen las fuentes de otras informaciones. El problema está en las generaciones más jóvenes, pues, a veces, tienen pocos conocimientos de cultura general debido, en parte, a las sanciones y la situación en la que

---

<sup>10</sup> N. Cvetkovi comenta que antes subtitulaba las copias de películas en el formato VHS que se alquilaban en los video-clubs y que trabajó para Delta Video que colaboraba con la Cadena 3 de la televisión nacional. La subtitulación no autorizada de copias, a causa de la falta de una legislación poderosa en el campo de los derechos de autor y la crisis socio - económica en el país, fue también presente en algunas televisiones.

<sup>11</sup> La abreviatura para la Radio Televisión Serbia.

estaba el país.<sup>12</sup> Un traductor debe saber emplear correctamente la lengua serbia y conocer sus normas. Algunas veces tuve que enseñar la parte práctica de la subtitulación a algunas personas que terminaron la carrera de Filología Inglesa y me di cuenta de que no conocían bien la gramática serbia. Una de las razones es que, lamentablemente, la lengua serbia no se usa correctamente en la televisión ni en los medios de comunicación. En la traducción de las películas de acción, es mucho más importante el dominio del serbio y conocimientos de la cultura en general que del inglés. En cuanto aumenta la complejidad de la película, el conocimiento del idioma extranjero vuelve a ser más relevante al igual que los conocimientos generales. Está claro que hay que entender mucho de historia y cultura de los Estados Unidos, porque la mayoría de las series y películas que se traducen provienen de estos espacios, así como saber las costumbres británicas en el caso de las traducciones de las series humorísticas como *Men behaving badly* o *Only fools end horses*.

**N.L.: ¿Los traductores de RTS son contratados o autónomos?**

N.C.: Yo soy autónomo.<sup>13</sup> Existe también la posibilidad de que se haga el contrato fijo con la televisión, pero la mayoría de los traductores son autónomos.

**N.L.: ¿Trabaja solamente para RTS o trabaja para otras productoras también?**

N.C.: Ahora trabajo solamente para RTS. De vez en cuando trabajo con otras cadenas de televisión dándoles las traducciones que hice en el pasado, aunque

---

<sup>12</sup> Durante la crisis socio-económica y política por la que atravesó Serbia en la década de los noventa, tuvieron lugar varias huelgas de profesores que, con los bombardeos de la OTAN sobre la República Federal de Yugoslavia (Serbia y Montenegro) en 1999, hicieron que los colegios e institutos cerraran varias veces durante días o meses.

<sup>13</sup> El término serbio *honorarni prevodilac* se refiere a quien es remunerado por un trabajo ejercido, pero no está contratado por la empresa, no tiene nómina ni le cubren el seguro social. El término se parece al traductor *free-lance* o autónomo.

algunas veces es difícil conseguir que lo paguen apropiadamente.

**N.L.:** *¿Puede describir la situación de la traducción audiovisual en Serbia?  
¿Cree que una educación impartida en las universidades o los cursos en este  
campo podrían mejorar la calidad de la traducción audiovisual?*

**N.C.:** A mí me gustaría dar ese curso si alguien me lo quisiera proponer, pero a nadie se le ocurre. La situación es esta: la mayoría de las personas que traducen los textos audiovisuales no tiene la carrera de filología y los hay de diferentes perfiles. El trabajo se consigue mayormente a través de los conocidos o amistades. A los empresarios normalmente no les importa mucho la calidad de la traducción y, como generalmente tienden a pagar poco, no les conviene emplear traductores con carrera porque van a requerir una remuneración mayor y que se les pague rápidamente. Lo que podría ayudar es que se organice algún curso de subtitulación bien planificado en la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado<sup>14</sup>, para que los alumnos, además de adquirir el dominio de idiomas, puedan aprender también la parte práctica de la profesión. Hasta donde mi conocimiento alcanza, este curso todavía no existe y, si existe, la cuestión es quién lo está dando. Si enseña una persona extranjera que no sabe bien la lengua serbia, el curso no puede tener el mismo efecto.

**N.L.:** *¿Cuánto depende la traducción para el subtitulado del género  
audiovisual? ¿Qué es para usted fácil y qué difícil de traducir?*

**N.C.:** El trasvase más difícil, pero al mismo tiempo el más entretenido, es el de las series humorísticas con muchos juegos de palabras. Los géneros que más me aburren como, por ejemplo, las películas de acción son los más sencillos para traducir.

---

<sup>14</sup> Hay que tener en cuenta que la traducción e interpretación en las universidades serbias forman parte de los estudios de filología. Por esta razón, N. Cvetkovi habla de la incorporación de los cursos de la TAV en esta facultad.

**N.L.: *¿Usted traducía para el doblaje? ¿Puede describir las diferencias entre la traducción para el subtitulado y para el doblaje?***

**N.C.:** Lo hacía, pero muy poco porque en Serbia eso no se hace mucho. Traduje algunos documentales y dibujos animados. La traducción para el doblaje se diferencia del subtitulado en que las conversaciones se traducen íntegramente. Aquí las películas no se doblan y yo estoy en contra de doblaje porque pienso que las naciones pequeñas tienen que escuchar y aprender la lengua extranjera. Hitchcock dijo que con el doblaje se perdía menos del contenido de filme, pero él pensaba en el doblaje que hacían los actores de la película sustituyendo sus propias voces en otra lengua.

**N.L.: *¿Cómo cree que reaccionarían los espectadores serbios con el doblaje? ¿Piensa que echarían de menos las voces originales de los actores?***

**N.C.:** Creo que nuestro público medio estaría muy satisfecho con el doblaje porque le resultaría menos fatigoso. Estoy convencido de que no añoraría las voces originales.<sup>15</sup> Según todas las investigaciones, las películas y series domésticas son las más seguidas, así que creo que los filmes extranjeros tendrían más público si fueran doblados, aunque perderían mucho de su valor. Los intelectuales y la población más educada, una minoría, seguro que no se conformarían con el doblaje, pero las películas se verían más.

**N.L.: *¿Una de las razones del dominio de la subtitulación en Serbia puede ser la razón económica?***

---

<sup>15</sup> La mayoría de los otros traductores y profesionales del sector audiovisual que he entrevistado en enero de 2007 opinan que la reacción del público serbio a la posible introducción de las versiones dobladas de los largometrajes de ficción, sobre todo de los que se consideran como grandes éxitos de la cinematografía norteamericana, sería negativa porque los espectadores están acostumbrados a oír las voces originales.

**N.C.:** El proceso de subtitulación es mucho más barato, porque, en la mayoría de las empresas, el trabajo entero lo ejercen dos personas - el técnico, que realiza el traspaso de un formato al otro y edita los subtítulos en la cinta original al final del proceso, y el traductor. Por otro lado, el doblaje es un proceso muy grande y si uno quiere que sea de alta calidad tiene que contratar buenos actores, por lo que sube su coste.

**N.L.:** *¿Cuál es el porcentaje de la producción ajena en Serbia?*

**N.C.:** La producción ajena es enorme y hay pocos traductores profesionales. En Serbia apareció una nueva variedad de traducción que proviene de la costumbre que tienen varias empresas de adaptar las traducciones croatas. Es un proceso mucho más fácil, barato y rápido. Pero los trasvases como estos son de baja calidad porque incluso la lengua serbia y croata son bastante diferentes. Me parece que la mayoría de los empresarios preferiría no tener que traducir las películas. Suelen poner interés en las traducciones de las series de humor mientras que, en otros casos, no consiguen ver la importancia de la traducción audiovisual y que algunas cosas simplemente no deberían depender del mercado.

**N.L.:** *¿En el campo de la traducción audiovisual, de qué lenguas se traduce más en Serbia, aparte del inglés?*

**N.C.:** Será del español, aunque no sé en qué medida. En la mayoría de los casos se traducen las listas de diálogos en inglés. Otras formas de trabajo son muy raras. Yo iba a traducir la primera de las telenovelas que se emitió en el país que todavía era Yugoslavia. La serie se llamaba *Gušterov osmeh* (*La sonrisa del lagarto*) y era brasileña. Me la entregaron con la lista de diálogos en inglés. Al traducir los diálogos, me puse a subtitular y me di cuenta de que faltaban subtítulos para casi tres minutos del episodio. Entonces lo hice de

nuevo, pero esta vez sobraba texto. Así que, si un discurso es más complicado y uno no conoce la lengua de la versión original, es imposible ajustar los subtítulos con el diálogo que le corresponde. Al final, esa televisión tuvo que contratar a alguien para la traducción de la serie del portugués y ese traductor cobró mucho más.

**N.L.:** *¿Puede describir el proceso de la subtitulación y el papel del traductor en él? ¿Qué medios utiliza a la hora de traducir y dónde trabaja?*

**N.C.:** En el estudio<sup>16</sup> de una empresa o agencia se hace la transferencia del formato Betacam, que es el más común, al VHS o el DVD que se entrega al traductor. Si se trata del DVD que ya tiene los subtítulos en inglés, eso es mucho mejor, si no, a uno le facilitan la lista de diálogos y la lee, traduce, segmenta los subtítulos según los conocimientos previos y la experiencia y, al final de todo, empieza a subtitular<sup>17</sup>. Al terminar, uno debería contar con un día o dos para revisar todo. En Serbia, los traductores suelen trabajar en su casa con el ordenador. La única parte del proceso que se realiza en el estudio es el traspaso de la película de los formatos oficiales al formato que se usa en la casa y la inscripción de los subtítulos en la cinta original del filme: se pone el máster, se introduce el primer subtítulo del ordenador y lo que sigue es automático. La situación es un poco incorrecta porque uno usa su ordenador, compra los programas y paga las reparaciones.

**N.L.:** *¿Ocurre algunas veces que no se le facilite la lista de diálogos?*

**N.C.:** Cuando la televisión recibe la cinta original de la distribuidora muchas veces faltan las listas de diálogos. En tal caso, nosotros buscamos en las páginas especializadas de Internet los subtítulos que figuran en el DVD, que nos sirven

---

<sup>16</sup> El entrevistado se refiere a un estudio o laboratorio de subtitulación.

<sup>17</sup> Nikola Popović habla de las mismas fases del proceso. Dice que las listas de diálogos además tienen las explicaciones de los términos del argot u otro tipo de términos que se pueden desconocer.

en vez de la lista de diálogos y son suficientes para poder trabajar. A veces ocurre que la distribuidora no ha facilitado la lista de diálogos y que los subtítulos en inglés del filme no se encuentran en ninguna página web. Esto pasa con las películas muy antiguas para las que ni siquiera existen las listas de diálogos, así que uno tiene que escuchar la pista sonora y extraer de oído la mayor parte posible de los diálogos.

**N.L.: *¿Siempre tiene la oportunidad de ver la película que traduce o hay veces que tiene que traducir solamente con ayuda de la lista de diálogos?***

**N.C.:** Nuestras distribuidoras a veces permiten que pasen estas cosas, aunque normalmente el traductor dispone del DVD o VHS. En las traducciones aparecen errores, como equivocaciones en cuanto al género o algunas soluciones con doble sentido, porque la película no se ha visto con anterioridad, lo cual es imprescindible.

**N.L.: *¿Son los traductores los que siempre hacen el ajuste para el subtitulado?***

**N.C.:** Lo que yo he contado es la manera más común de trabajar. Recuerdo casos en que los traductores, normalmente mayores, no tenían ordenadores o no estaban acostumbrados a trabajar con ellos y tecleaban la traducción en la máquina de escribir mientras que otra persona, normalmente el técnico, componía los subtítulos. Así, en caso de algunas dudas, el técnico tenía que consultar al traductor de nuevo, luego intervenía el revisor lingüístico y todo el proceso se complicaba aún más.

**N.L.: *¿La Radio Televisión Serbia cuenta con un revisor lingüístico en el proceso de subtitulación?***

**N.C.:** Yo no trabajo con un revisor aunque RTS cuenta con su revisor.



Nuestro grupo sigue sus normativas y trabajamos y nos corregimos solos. Así es porque a los revisores les gusta mucho cambiar el texto con la intención de mejorar su estilo, pero al mismo tiempo no consultan la versión original. Si el traductor escribe a propósito una expresión que sea gramaticalmente incorrecta, es porque lo requiere el contexto, y los revisores tienden a corregirla. Nosotros consultamos a los revisores solamente cuando no estamos seguros de cómo hay que expresar algo.

**N.L.: *¿Quién hace la traducción de los títulos de películas? ¿En qué grado influye el traductor?***

**N.C.:** En estos espacios, lo que más se reprocha a los traductores son las malas traducciones de los títulos. Yo siempre intento explicar que los traductores no traducen los títulos de las películas. Son muy escasos los casos en los que al traductor se le permite crear un título. La regla general es la siguiente: el título que se da a la película cuando ésta se exhibe por primera vez en el país es el título que va a tener para siempre para que se pueda distinguir de otras. La distribuidora es la que idea el título al revisar el material que recibe junto con la película que se va a exhibir en el cine y no tiene que consultar a nadie. En casos excepcionales, cuando la primera traducción del título de un filme es demasiado absurda, al traductor se le pide que la cambie.

**N.L.: *¿La Radio Televisión Serbia le consulta a la hora de concebir el título?***

**N.C.:** La Radio Televisión Serbia pone sus títulos sólo cuando una serie o película nunca se ha exhibido anteriormente en Serbia o en la antigua Yugoslavia. En tal situación, la Redacción de Cine consulta al Servicio de Relaciones Públicas, puesto que toda la información sobre el programa televisivo se anuncia en los medios de información antes de que una serie o película esté traducida, y, entre todos, ideamos el título. Esto es importante en el

caso de las series considerando su duración en la programación.

**N.L.:** *¿Puede describir las características técnicas del subtítulo?*

**N.C.:** Los subtítulos se introducen manualmente. Antes existía una regla según la cual el subtítulo debía permanecer en pantalla unos cinco segundos, lo que fue cambiado porque resultaba demasiado. El subtítulo debería permanecer en pantalla el tiempo necesario para que la mayoría de los espectadores pueda leerlo una y media o dos veces mientras dura el diálogo. Más de esto es innecesario. Los monosílabos permanecen un segundo y medio y eso es bastante. El programa en el que trabajamos nosotros se denomina *Smart Titler* y fue diseñado por Dragutin Nikoli, un informático de Belgrado que durante un tiempo titulaba. Un amigo y yo le pedimos que hiciera un programa para la subtitulación porque entonces no los había que se adaptaran bien al PC. El programa contiene tanto el alfabeto cirílico como el abecedario y, en mi opinión, es muy bueno. Al lado de los subtítulos se puede ver el tiempo mínimo y máximo de su duración y estos códigos son bastante correctos, así que los traductores sin mucha experiencia pueden ver cuánto tendrá que permanecer cada subtítulo en pantalla. Nosotros tenemos unas reglas internas en las que se describe cómo se organiza un subtítulo en condiciones óptimas, aunque la geometría deja de respetarse en el momento en que lo que es importante en el discurso no cabe en el subtítulo. Los subtítulos tienen dos líneas y se rompen según las unidades sintácticas. Las pequeñas partes que pertenecen a una unidad gramatical no se deben traspasar al subtítulo siguiente.

**N.L.:** *¿Cuántos caracteres debería tener cada línea?*

**N.C.:** La longitud del subtítulo que usamos nosotros es de treinta y un caracteres por línea o menos y los enunciados se reducen en función de su significado. Durante un tiempo, llegas a desarrollar una rutina y en cuanto oyes el diálogo sabes qué parte suya se debe subtitular y cuál hay que suprimir. Se

distinguen dos escuelas o dos actitudes en cuanto a la síntesis de información para el subtitulado. Según la antigua escuela yugoslava que conservaron los croatas, hay que cortar el enunciado lo más posible, para que el subtítulo sea solamente la esencia de lo que se ha dicho.<sup>18</sup> Yo pertenezco a otra escuela que opina que no hay que resumir más de lo necesario. La información se reduce, pero con el cuidado de conservar el sentido de los enunciados y los juegos de palabras. Si un personaje habla mucho y usa ciertas expresiones, entonces la traducción tiene que reflejar su carácter. Los personajes no pueden ser todos iguales. Mediante la síntesis de la información, los enunciados se contraen para que todos los espectadores puedan llegar a leerlos.

**N.L.:** *¿Mientras subtitula, procura que un subtítulo abarque el significado íntegro?*

**N.C.:** La oración se puede dividir entre los subtítulos, siempre que cada uno de ellos guarde un sentido íntegro. Hay que conseguir la unidad tanto en la primera como en la segunda línea del subtítulo<sup>19</sup>, aunque existen casos en los que uno tiene que sacrificar esto y olvidar las reglas. Lo más difícil es reducir y hacer legibles los diálogos de las series policíacas que están llenas de informaciones relevantes.

**N.L.:** *¿En qué casos se permite que el subtítulo no siga el diálogo?*

**N.C.:** A la gente le confunde cuando se subtitulan unas frases mientras los personajes pronuncian otras, pero si hay que cambiar el orden de la oración para que su estilo sea propio del idioma serbio, el traductor tiene que hacerlo.

---

<sup>18</sup> Nikola Popovi confirma que antes los diálogos se contraían mucho más; el ajuste era más rígido.

<sup>19</sup> Lo mismo explica Nikola Popovi .

**N.L.: *¿Cómo subtitula las intervenciones de más de dos personas?***

**N.C.:** El diálogo de dos personas en el que las intervenciones se separan por un guión se puede poner en una línea. Nosotros tenemos la regla de que en un subtítulo como máximo se pueden establecer las intervenciones de tres personajes si hablan muy rápido porque el pase de los subtítulos sería demasiado veloz si cada uno estuviera formado solamente por una intervención. Si se subtitulan las palabras muy cortas o monosilábicas, el subtítulo puede contener hasta las intervenciones de cuatro personajes, pero nunca más de esto. Intentamos que los subtítulos estén sincronizados con los diálogos. Lo ideal sería que pudieran permanecer en pantalla únicamente mientras el personaje habla, aunque es muy difícil conseguirlo porque los cortes en las películas son cada vez más breves. Cuando el enunciado de un personaje se separa del otro mediante un guión, se ponen tres espacios después del guión para que el texto sea más legible y para que este guión se diferencie del otro que adelanta el *punch line*. El *punch line* debería estar dentro del subtítulo siguiente para que el remate de la frase no se descubriera antes de tiempo.

**N.L.: *¿Hay censura lingüística en las traducciones que hace para RTS?***

**N.C.:** Las reglas internas de RTS incluyen algunas prohibiciones. Por ejemplo, hay un tipo de censura que abarca las palabrotas cuyo contenido en serbio resulta muy vulgar como las que se refieren a los miembros de la familia. Se permiten las palabras malsonantes cuando hay que destacar que un personaje habla así. Cuando, por ejemplo, aparecen los criminales en alguna película, se hace necesario poner algunos tacos, aunque no hay que exagerar puesto que ellos las pronuncian en casi cada oración. Ocurre que la gente en este caso llama a la televisión y protesta por haber visto tantas barbaridades. Si un niño dice un taco demasiado vulgar, yo lo voy a transcribir porque esto tiene algún propósito, pero si lo dice alguien de un barrio marginado que siempre repite lo mismo, entonces no es necesario traducirlo.

**N.L.:** *¿Cuáles son las otras reglas que tiene que seguir en sus traducciones?*

**N.C.:** Algunas normativas provienen de los traductores y otras las concibió Robert Neme ek<sup>20</sup>. Por ejemplo, no se escribe la abreviatura *g.* sino *gospodin* (*D.*; *don*) ni *Dr* sino *doktor* (*Dr.*; *doctor*). Estas reglas incluyen todo lo que se respeta en una traducción literaria, lo que conlleva ciertos problemas a la hora de subtitular los números porque las reglas de la ortografía serbia imponen que se escriban con letra. Puesto que un subtítulo está limitado por el número de espacios permitidos, algunas veces hay que usar tanto las cifras como las letras (por ejemplo: *150 millones*). Estas se deben combinar cuando hay que subtitular los datos sobre los presupuestos norteamericanos, cuando se trata de cifras millonarias, porque el espectador no es capaz de ver el número en un período tan corto. Los números que contienen una cifra se expresan con letra, no en forma numérica.

**N.L.:** *¿Intenta que el texto parezca lenguaje oral o coloquial si eso le corresponde?*

**N.C.:** Por supuesto, solamente hay que intentar que sea gramaticalmente correcto. Debes encontrar la manera de mostrar la diferencia entre varios estilos de habla. Dado que se trata de la televisión nacional, aunque lo mismo ocurre en otras cadenas, las normas gramaticales no se pueden sacrificar para conseguirlo. Si se traducen las antiguas películas se recomienda que el lenguaje sea también con un toque de antigüedad.

**N.L.:** *En las Reglas internas de la subtitulación de la Radio Televisión Serbia se dice que no se recomienda el uso de palabras como pandur (la pasma) en las traducciones. ¿Por qué?*

---

<sup>20</sup> El director de la redacción en el momento de la entrevista. Ahora esta función la ejerce Nikola Popovi , su anterior asistente.

**N.C.:** En RTS, una institución bastante conservadora, hemos llegado al acuerdo de que las palabras del argot se usen cuanto menos posible porque nuestro objetivo es que todos entiendan la traducción de los diálogos ordinarios, hasta los espectadores mayores. Yo tampoco llego a entender todas las expresiones que oigo en la calle porque la jerga cambia muy rápido. No está prohibido emplear la palabra *pandur* en las traducciones, pero normalmente no se usa cuando aparece aislada, sino cuando forma parte del argot utilizado en un discurso. Yo, por ejemplo, uso otras expresiones en vez de *pandur* cuando necesito una palabra malsonante para la policía. La palabra *cop*, que aquí la mayoría de las veces se traduce como *pandur*, en los EE. UU. dejó de ser tan coloquial y se convirtió en una expresión bastante corriente mientras que *pandur* sigue siendo parte de la jerga y no se oye en un discurso formal.

**N.L.:** *¿Algunas veces usted sigue el procedimiento de la domesticación en sus traducciones, es decir, sustituye los nombres conocidos o los términos de la cultura origen por sus equivalentes dentro de la cultura serbia?*

**N.C.:** Nunca hago esto. Sé que así traducen en Croacia y que lo hacían en la antigua Yugoslavia, pero nosotros no solemos emplear este método. Según mis conocimientos, nadie en el país ahora traduce así. La cultura estadounidense está tan presente en estos espacios que sería ridículo hacerlo. Todos, por ejemplo, conocen a Oprah y su *talk show*, así que no hace falta sustituir su nombre. Pero, hay un debate perpetuo entre los traductores sobre la traducción de los términos informáticos: *file*, *download*, etc. La cuestión es si traducirlos o dejar el término original, lo que tampoco se puede hacer siempre. Si lo traduces, uno que desconoce la informática, de todas formas, no lo entenderá, y los que conocen el campo van a burlarse de la traducción. Siempre critican a los traductores por no traducir estos términos, aunque a nadie se le ocurrió elaborar un diccionario de los términos equivalentes para que lo pudiéramos usar.

**N.L.:** *¿Cómo traducen los términos con los que el público serbio no está familiarizado, por ejemplo, los que indican las bebidas, la comida y las costumbres de otros pueblos?*

**N.C.:** Si el término no existe en nuestra lengua, el original no se traduce y, quizás, se añada alguna nota. Los términos como *snaps* del alemán, *bourbon* o *pub* del inglés, se dejan tal como están. He notado que algunos traducen el *pub* como *kafana*<sup>21</sup>, aunque el *pub* es un tipo específico de *public house*. Por otro lado, *inn* sí que se podría traducir como *kr ma*<sup>22</sup>.

**N.L.:** *¿Cómo traduce las expresiones o las frases en otras lenguas que aparecen en las películas anglosajonas?*

**N.C.:** Depende de si la información que contienen estas frases es relevante o no para la trama de la película. Si es así y uno no sabe como traducirlas, se consulta a la persona que sepa la lengua en cuestión. Aunque, en las listas de diálogos en inglés los enunciados en otras lenguas casi siempre vienen ya traducidos.

**N.L.:** *¿Cuáles son los errores más comunes o los problemas de la traducción para el subtítulo en serbio?*

**N.C.:** Lo malo es que muchas veces las expresiones o los modismos se traducen literalmente, empleando enunciados que no se suelen utilizar en el idioma serbio. Muchas veces las traducciones son gramáticamente correctas, pero no siguen el estilo de la lengua serbia. Como normalmente se trata de la lengua coloquial, hay que pensar bien como hablamos en la vida diaria. Cuando un americano en el restaurante quiere pagar dice «Check, please!» y la mayoría

---

<sup>21</sup> La taberna o el bodegón

<sup>22</sup> El mesón

lo traduce literalmente «Ra un, molim!»<sup>23</sup>, aunque se suele decir «Hteo bih da platim!»<sup>24</sup>. La lengua inglesa está llena de modismos y de nuevas expresiones, así que hay que buscarlos en Internet y asegurarse de su significado.

**N.L.: *¿Qué procedimientos usa para adaptar las traducciones del inglés?***

**N.C.:** La lengua inglesa es lengua de palabras cortas y el serbio de palabras muy largas, lo que crea un problema a la hora de traducir. Uno tiene que abreviar los enunciados porque normalmente necesita más palabras en serbio para decir lo que pronunciaron en inglés o, porque el número de palabras es igual pero ocupa más espacio.

**N.L.: *¿Alguna vez ha traducido a la lengua inglesa?***

**N.C.:** Traducía al inglés pero no las películas. También he traducido un spot de propaganda para la televisión Pink.

**N.L.: *¿Las traducciones a las lenguas extranjeras de películas nacionales que van a exhibirse en el extranjero se hacen en Serbia?***

**N.C.:** Algunas películas nuestras se traducen al inglés cuando van a presentarse en los festivales o en la televisión extranjera, pero no sé quien realiza estas traducciones. Yo, aunque hago este trabajo desde hace mucho tiempo, no me atrevería a traducir al inglés. Considero que si uno no ha vivido bastante tiempo en un país extranjero y no ha asimilado las características fundamentales de un idioma y la lengua coloquial, no puede traducirlo tan bien como lo haría la persona que ha hecho tal cosa. Podría traducirlo correctamente, pero la cuestión es si la traducción reflejaría con naturalidad la lengua extranjera. Hasta creo que uno siempre debería traducir hacia su lengua

---

<sup>23</sup> La cuenta, por favor.

<sup>24</sup> Traducción al español: «¿Qué le debo?» o «¿Puedo pagar?»



materna.

**N.L.:** *¿En qué grado la televisión tiene derecho a cambiar su traducción?*

**N.C.:** Como los traductores de RTS somos un equipo y nadie tiene influencia en nuestro trabajo, resolvemos los problemas de la traducción entre nosotros. Si alguien del grupo conoce mejor algún tema le consultamos, o si surgen algunos errores o equivocaciones, nos ponemos en contacto y lo resolvemos. Eso está bien para los que empiezan; a mí raramente me reprochan algo. A veces, surgen desacuerdos, pero no graves. Como nos faltan los diccionarios de nuevos términos, siempre hablamos entre nosotros e intentamos encontrar sus equivalentes adecuados o pensamos si la mejor solución es dejar el original y según el acuerdo adoptamos algún término que se va a usar en el futuro.

**N.L.:** *¿El traductor tiene derechos de autor sobre su traducción?*

**N.C.:** En la Radio Televisión Serbia se hacen los contratos de cinco años y durante este período la televisión tiene el derecho completo sobre la traducción. La mayoría de las empresas piden que el traductor renuncie a los derechos de autor para siempre, lo que no es justo. El problema es que, si uno quiere trabajar, tiene que aceptar sus condiciones o llaman a otra persona. Cuando la traducción se vende a alguna cadena de otra república, como Montenegro o la República Srpska<sup>25</sup>, entonces la televisión se pone de acuerdo con el traductor y, o bien le da la suma entera del pago, o bien lo comparten. En RTS esto funciona muy bien mientras que en otras compañías muchas veces usan las traducciones sin permiso. En realidad, los traductores tienen muy pocos derechos en este país.

---

<sup>25</sup> La República Srpska forma parte de Bosnia-Herzegovina y dentro de ella se habla serbio.

**N.L.:** *¿Usted es miembro de alguna asociación de traductores? ¿La Asociación de Traductores de Serbia tiene influencia sobre el estado de su profesión?*

**N.C.:** No soy miembro de ninguna asociación. Existe la Asociación de Traductores y conozco a uno de sus miembros, Goran Kri kovi , quien antes trabajaba en la Redacción de Cine en RTS y quien intentó durante mucho tiempo crear la Asociación de los Traductores de Cine dentro de esa asociación. No lo consiguió porque en Serbia este trabajo está infravalorado. Así que no existe una asociación que pueda proteger y aconsejar a los que ejercen esta profesión o regularizar sus ingresos. Por otro lado, habría que pensar en quién formaría parte de dicha asociación, puesto que existe una gran cantidad de gente que no conoce bien el oficio y cobra muy poco con lo que se abarata el coste.

**N.L.:** *¿Cuáles son las tarifas para el subtitulado?*

**N.C.:** En general se paga poco. Los precios en la mayoría de agencias o televisiones oscilan entre cuarenta y doscientos euros por película y dependen exclusivamente de la empresa para la que uno trabaja. En los canales de televisión más importantes se cobra cien euros por película, pero si su duración excede de cien minutos, al traductor además se le paga un euro por cada minuto extra de la cinta. Existe una empresa que trabaja para los canales por cable que paga dos euros y veinte céntimos por un minuto de filme<sup>26</sup>. Paga mejor que nadie, pero sus traducciones son de poca calidad y contratan a traductores desconocidos y poco preparados. Los que yo instruyo trabajan duro y siempre procuran mejorar.

---

<sup>26</sup> Agrupando los datos de otras entrevistas que he realizado en enero de 2007 con los profesionales de la TAV en Serbia, y a una conversación posterior con Nebojša Cvetkovi he llegado a la conclusión de que probablemente se trata de la empresa SBI Media.

**N.L.:** *¿Las tarifas difieren según el medio o formato para el que se traduce, si se subtitula para el cine, para la televisión o para el DVD?*

**N.C.:** Los precios no dependen del formato sino solamente de las condiciones que propone la empresa.

**N.L.:** *¿Los traductores tienen la obligación de pagar los impuestos al Estado?*

**N.C.:** Las mismas reglas valen tanto para los traductores como para los que ejercen otras profesiones en este país. Existe una cuota de impuestos directos que se declara al Estado y si las ganancias de una persona durante el año sobrepasan esta cifra, los impuestos se pagan. En caso contrario, no se pagan. Yo realmente dudo de que en Serbia haya traductores de cualquier especialidad que ganen tanto como para tener que pagar impuestos.

**N.L.:** *¿Cuál es el material que usa cuando traduce?*

**N.C.:** De los diccionarios, yo sobre todo uso los de términos arcaicos. En cuanto a los nuevos términos, consulto Internet y entonces ideo la expresión o, si conozco alguien de la profesión correspondiente, contacto con él y le pregunto por el equivalente. La dificultad que tienen los traductores audiovisuales es que los suelen criticar por deformar el idioma serbio si no traducen el término adecuadamente. Existe un libro titulado *Jezi ke nedoumice* (*Las incertidumbres del lenguaje*) de Ivan Klajn que es la base de todo y que todo traductor debe tener. Se parece a una pequeña gramática que contiene las soluciones de algunos problemas lingüísticos que aparecen frecuentemente en la lengua serbia. Utilizo enciclopedias; *el Diccionario Inglés-Serbio*, la edición de la editorial Prosveta de Belgrado; el diccionario monolingüe del inglés *Webster*, que me sirve para ver lo que significan los términos jurídicos y las expresiones específicas; los diccionarios de sinónimos, etc... La Biblia es imprescindible y

las *Obras Completas* de Shakespeare, tanto en inglés como en serbio. En la mayoría de los casos, si en la película aparece una cita de Shakespeare, se adapta la traducción antigua y más adelante, al final de la traducción, se pone el nombre del traductor cuya traducción fue usada.

**N.L.:** *¿En estos casos hay que pedir permiso al traductor para que se use su traducción?*

**N.C.:** En cuanto a Shakespeare, la mayoría de sus traductores al serbio no están vivos. En otros casos la televisión contacta con la persona y le pide permiso. Estas citas son pequeñas, normalmente no tienen más de diez versos. Hace poco tuve que traducir una película en la que figuraba una parte de *Otelo* y usé los versos ya traducidos, porque no había tiempo para que me dedicara a su trasvase. Al final cité la obra que había usado.

**N.L.:** *¿Subtitula usted las canciones en las películas?*

**N.C.:** Las traduzco si son importantes para la trama o en el caso de un musical porque su argumento se desarrolla a través de las canciones.

**N.L.:** *¿Cuánto tiempo necesita para una traducción y cuáles son los plazos de la entrega? ¿Es posible demostrar la creatividad en estos plazos?*

**N.C.:** Según mi experiencia, no hay ninguna película que no se pueda traducir en un día, aunque lo óptimo sería tener tres días para trabajar tranquilamente. De esta manera, una película que no sea muy complicada se puede subtitular en dos días. Algunos dicen que se necesita hasta siete días para estudiarla bien, pero yo todavía no he tenido un encargo para el que necesitara tanto tiempo. A lo mejor, es así porque las traducciones de los documentales o de algunos géneros especializados requieren más tiempo. Este tipo de trabajo lo he hecho pocas veces. Puedo desarrollar mi creatividad cuando traduzco las

series humorísticas. La traducción de los *Simpsons* para la televisión Pink fue un trabajo muy inspirativo y disfrutaba haciéndolo.

**N.L.:** *¿El trabajo para los festivales se diferencia del trabajo para la televisión?*

**N.C.:** Suele ser igual, pero en el caso de los festivales un enorme pánico se apodera de todos. Lo que puede llegar a ser un problema cuando uno subtitula para los festivales es que las películas tardan. Por ejemplo, pasaba que el vuelo se había retrasado o había sido cancelado y la cinta original no llegó a tiempo. En estas situaciones, uno iba a recoger el filme y, siguiendo la lista de diálogos, lo traducía en el avión. Ahora las cosas han cambiado puesto que las listas de diálogos y hasta las películas en DVD se pueden mandar por correo electrónico.

**N.L.:** *¿Cómo evalúa la traducción audiovisual en Serbia y cuáles son sus perspectivas?*

**N.C.:** En RTS trabajo con un buen equipo de traductores y puedo decir que ahí la situación, por ahora, es la mejor. Durante algunos años, en Serbia, el estado de esta profesión era estable y las traducciones iban mejorando. Pero, con la inundación de canales de televisión por cable, cuyos programas empezaron a traducirse, en el gremio apareció mucha gente que no estaba preparada y que conocía poco la materia. También, el problema es que, en la mayoría de los casos, a los traductores se les paga poco, por lo que los que tienen estudios universitarios no quieren dedicarse a esto. Considerando estas circunstancias, la situación actual es bastante mala. Debería existir una asociación oficial que regularizara el estado de la profesión. Yo estoy bien pagado y soy uno de los pocos cuyo trabajo se valora, pero las condiciones de trabajo en general no son satisfactorias y el hecho de que todos se sientan capacitados para criticar las traducciones, no deja de afectar.

**N.L.:** *¿Cómo cree que se podría mejorar el estado de la profesión?*

**N.C.:** Habría que mejorar la calidad de las traducciones y escribir más sobre el subtitulado. Los artículos que aparecieron en la prensa Serbia en torno a la traducción para la televisión no eran una reflexión sobre la calidad, sino la búsqueda del error a toda costa. Se discutía, por ejemplo, sobre cómo se podía traducir la palabra *shit* y Klajn dijo en una entrevista que había que traducirlo como «idi u peršun»<sup>27</sup> para que no fuera vulgar. Al final, yo dejé de subtitularlo, al igual que *fuck* porque no podía asignarle algún significado que no fuera grosero. Muchas veces quisiera poner palabras malsonantes en las traducciones, pero en la televisión nacional esto no está permitido.<sup>28</sup> Aunque a mí me dejan traducir con más libertad. Las empresas deberían encargarse del trabajo a profesionales y subir las remuneraciones. Igualmente, habría que organizar cursos impartidos por profesionales que incluyeran la enseñanza de la parte técnico-formal del subtitulado.

---

<sup>27</sup> Traducción al español: «¡Vete a hacer puñetas!».

<sup>28</sup> Nikola Popović confirma que la política de RTS es usar cuanto menos posible las palabrotas en la subtitulación.

## Sección IV

### **Entrevista de Nina Luki con Nikola Popovi , director del Programa de Cine de la Radio Televisión Serbia<sup>29</sup>**

el 9 de enero de 2007

*Nikola Popovi es el director del Programa y la Redacción de Cine de la Radio Televisión Serbia<sup>30</sup>. A la hora de la entrevista (enero, 2007) el director del programa era Robert Neme ek mientras Nikola ejercía varias funciones además de ser su asistente. Cubría varios puestos de trabajo - el jefe de los traductores (él mismo antes traducía), el jefe de la Redacción de Cine y el coordinador de la asistencia técnica. Aprendió la lengua inglesa en el Instituto de las Lenguas Extranjeras y desarrollaba su conocimiento en los cursos de alto nivel. Durante su formación escolar trabajaba en el campo de la informática y escribía para varias revistas de informática (los años ochenta). En 1992 empieza a trabajar en la Televisión Politika como técnico<sup>31</sup>, traductor del inglés y ajustados de los subtítulos. Desde 1992 hasta 2004 trabaja en la Televisión Pink en la Redacción de Cine junto con Neme ek y desde el año 2004 trabaja para la Radio Televisión Serbia. Trabajaba también para la empresa Prava y Prevodi, que hace la mayoría de las traducciones para la televisión, y para la Televisión B92.*

**Nina Luki :** *¿De qué manera consigue las traducciones RTS? ¿Los traductores que trabajan para esta cadena son autónomos o contratados?*

**Nikola Popovi :** La parte de los traductores de RTS es contratada, pero hay muchos colaboradores autónomos. Nuestra Redacción tiene los colaboradores de siempre. Cuando nuestro equipo vino a RTS, la Redacción de Cine ya tenía su Servicio de Traducciones que encargaba según la necesidad para diferentes

---

<sup>29</sup> Las partes de esta entrevista están ya introducidas en la entrevista anterior como confirmaciones de las opiniones de otro entrevistado y no serán repetidas.

<sup>30</sup> Está información fue facilitada por Nebojša Cvetkovi por el correo electrónico recibido en mayo de 2007.

<sup>31</sup> El entrevistado dice que en los años noventa ya todas las televisiones están computerizadas. Se trabajaba con los ordenadores Comodore, el modelo Amiga.

programas (documentales, el programa infantil). Nuestra cooperación con ellos no funcionaba porque nosotros trabajamos como equipo. El núcleo del equipo es de la TV Pink. Robert Neme ek y yo trabajamos juntos durante los últimos quince años desde los tiempos de la TV Politika. Para nosotros es muy importante trabajar siempre con la misma gente. A mí como jefe no me gusta cooperar con los que trabajan para muchas empresas porque considero que la dedicación a una empresa es muy importante y es buena en cuanto al establecimiento de un contacto personal que yo tengo con los traductores.

**N.L.:** *¿Quién hace el ajuste de los subtítulos?*

**N.P.:** Aquí normalmente todos los traductores hacen la subtitulación automática, es decir, colocan los códigos de tiempo mediante un programa informático en su ordenador. Veo que hasta los traductores mayores que durante mucho tiempo traducían de otra forma, aceptaron esta manera de trabajar. Yo espero del traductor que haga el ajuste también. Ellos primero hacen la traducción y luego manualmente dentro del programa introducen los subtítulos siguiendo el diálogo. Es necesario practicar, pero esta manera de subtitular se aprende rápido. Yo al final muevo los subtítulos una parte del segundo adelante, lo que equivale al tiempo que necesita el traductor para reaccionar al oír la frase. De todos modos, no considero que es un error grave si el subtítulo tarda un poco o adelanta la pronunciación de los enunciados.

Algunos traductores prefieren no tener ni el revisor lingüístico porque él puede no entender algunas oraciones y cambiar su sentido. Yo tengo el permiso de corregir la traducción o los subtítulos si veo que hace falta.

**N.L.:** *¿Cuáles son las características formales de los subtítulos en RTS?*

**N.P.:** Para nosotros es importante conseguir una «identidad visual» de los subtítulos. Siempre usamos la misma fuente de las letras, el mismo color y la misma dimensión de las letras. Usamos la fuente Tahoma o Arial, para que los



subtítulos se puedan leer sin esfuerzo; la letra cirílica del tamaño treinta y dos y la resolución ochocientos por doscientos. Intentamos que la fuente sea lo más grande posible y no solemos minimizarla para que el traductor pueda poner más palabras. El número de las líneas es siempre uno o dos. El número de caracteres no es fijo porque algunas letras son más anchas que otras. Cuando los traductores me preguntan por el número de caracteres les digo que pongan hasta los treinta y dos.

**N.L.:** *¿Cuánto debe permanecer el subtítulo en pantalla?*

**N.P.:** [...] El programa SMART que usamos nosotros está hecho de tal manera que permita que el subtítulo permanezca en pantalla durante el tiempo que necesita un conductor para darse cuenta de un cambio mientras conduce. Aunque no es lo más adecuado, creíamos que este instante es seguramente más largo que el tiempo que pasa mientras el subtítulo del ojo llega al centro de nuestro cerebro. El subtítulo no debería permanecer en pantalla menos de tres segundos, lo que es suficiente para un espectador medio, ni más de seis segundos. Si la pausa en el habla está más larga la oración continúa en el subtítulo siguiente. En estos casos nosotros estamos en contra del uso de los puntos suspensivos porque ellos cubren la pantalla sin razón. Lo usamos solamente cuando se interrumpe un pensamiento o se espera el remate de la frase. Aquí, durante mucho tiempo, los tres puntos se usaban equivocadamente en vez de otros signos de puntuación y no significaban nada.

No solemos guiarnos por la postura de que el título debe permanecer en pantalla tanto cuanto dura el diálogo. La tendencia que se sigue en los DVD extranjeros es romper los subtítulos en las entidades que siguen el diálogo. Nosotros hacemos la segmentación de los subtítulos según las unidades semánticas. Así intentamos conseguir las oraciones contraídas y sencillas. Intentamos simplificarlas, para que el público lo pueda leer con facilidad. La adaptación se hace para que uno consiga coger el sentido del subtítulo siguiente si no ha logrado leer el primero.

**N.L.:** *¿En Serbia se hace la subtítulos para sordos?*

**N.P.:** En Serbia no, ni para los formatos DVD.

**N.L.:** *¿Se intenta que el texto parezca lenguaje oral o coloquial si el diálogo es así?*

**N.P.:** Se intenta mantener el lenguaje coloquial, pero no el argot. El argot se usa solamente en los casos en los que el contexto de la película lo requiere. [...] Si se trata de la gente de la calle, los narcotraficantes (*Trainspotting*, *Pusher*...) o si un personaje se distingue de esta manera. Si el argot se usa demasiado, el texto pierde el sentido. Además, los mayores no lo entienden, lo que por causas profesionales no podemos permitir, y molesta a los que se ocupan de la pureza del lenguaje. En la Televisión B92 suelen introducir muchas palabras inglesas (*bye*, *office*, *hi*), nosotros hasta no usamos *chao* sino solamente *zdravo*<sup>32</sup>.

**N.L.:** *¿Cómo se traducen las referencias culturales?*

**N.P.:** Si tenemos un equivalente que está en uso y es una traducción más frecuente, traducimos con él. Concretamente *Halloween* debería ser *Ve e svih Svetih* (*La víspera de Todos los Santos*) y no *No veštica* (*La Noche de las Brujas*)<sup>33</sup>. Esta es la traducción equivocada porque en nuestra tradición no existe la Noche de las Brujas. Como una traducción mala, lo que fue al principio, empezó a usarse en el lenguaje común.

---

<sup>32</sup> Traducción al español: Hola

<sup>33</sup> *No veštica* es la traducción corriente en serbio del término *Halloween*.

**N.L.:** *¿Cómo traducen Santa Claus – como Boži Bata<sup>34</sup> o Deda Mraz<sup>35</sup>?*

**N.P.:** Yo personalmente prefiero usar *Deda Mraz*, porque le asocio más con la celebración del Año Nuevo<sup>36</sup> y a *Boži Bata* le asocio con la Navidad.

**N.L.:** *¿Cómo se traducen nombres de las personas famosas en la cultura origen?*

**N.P.:** Las personas famosas, los acontecimientos o fenómenos siempre se dejan en su versión original. [...] Lo que sí que hacemos, es la transcripción de los nombres porque esto es la norma de la lengua serbia.

**N.L.:** *¿Quién traduce los títulos de las películas? ¿Los traductores tienen que presentar varias versiones del título?*

**N.P.:** Todo se hace según el acuerdo. Para las películas clásicas que fueron exhibidas antes intentamos encontrar el antiguo título.

[...] Muchas veces nos critican por haber cambiado los títulos antiguos, pero creo que algunos títulos que no tienen sentido hay que cambiarlos. Los títulos en inglés se mantienen en raras ocasiones (*Trainspotting*, *Showgirls*).

**N.L.:** *¿Hay censura política en las traducciones de RTS?*

**N.P.:** No. Si algo es para censura no lo emitimos. No hemos emitido la película *Behind enemy lines*<sup>37</sup>. Las películas como esta están dentro de un contexto

---

<sup>34</sup> Es el término tradicional que se relaciona con la Noche Buena y la Navidad y puede equivaler al uso de San Nicolás en español.

<sup>35</sup> Se trata de un término que proviene de la cultura estadounidense y su uso equivale al uso de Papa Noel en español.

<sup>36</sup> La costumbre en Serbia es celebrar la venida de Papa Noel y dar los regalos por la Noche Vieja considerando que, primero, la tradición de la celebración de la Navidad durante mucho tiempo fue restringida y que la Navidad ortodoxa es más tarde el 7 de enero.

<sup>37</sup> La película de 2001 del director John Moore con Gene Hackman.

político y fue exhibida en Serbia, pero no considero que la televisión nacional es la que debería mostrarla. La película es sobre las guerras que estaban en estos espacios<sup>38</sup> en las que mucha gente aquí ha perdido alguien querido, y todavía existe una fuerte carga emocional. La resolución de la dirección era no emitirla por su carga propagandística. Si en una película de largometraje o en una serie existen las frases que no son políticamente correctas o adecuadas, no las sancionamos. Tampoco cortamos las escenas. Lo que exhibimos, lo exhibimos tal como es. La actitud general es que no se exhiben las películas con el sexo explícito y las de excesiva violencia, salvo que estén estilizadas, en cuyo caso se ponen a altas horas de la noche. El contexto político en las traducciones se queda al igual que esté en la versión original.

**N.L.: ¿Cómo se traducen las películas plurilingües?**

**N.P.:** Esto depende del contexto y es una cosa muy polémica. Yo trabajo de una manera y así aconsejo a la gente con la que trabajo. Cómo soy el último hasta quien llegan las traducciones, yo soy el responsable de las traducciones y a mí pueden criticarme profesionalmente (aunque esto hasta ahora no ha ocurrido). En general, los traductores trabajan de una manera muy similar. Existen unas pautas establecidas entre los profesionales que se dedican seriamente a esta profesión. Si en las películas plurilingües los personajes hablan mucho en otras lenguas se traduce todo. Esto es el caso de las películas hechas en coproducción. Hace poco subtitulaba la película *Joyeux Noël*<sup>39</sup> que fue en tres lenguas. La trama ocurre durante la Segunda Guerra Mundial y se habla en inglés, francés y alemán. Por supuesto, traducimos todo. Lo mismo pasó con la película *Code Inconnu (Unknown code)* de Michael Haneke<sup>40</sup> que tuvo las frases en el rumano, las que tradujo un estudiante, pero no pude encontrar a nadie para una lengua africana y esta parte se quedó sin traducción.

---

<sup>38</sup> La película trata la guerra en Bosnia.

<sup>39</sup> El título en inglés es *Happy Christmas*. Se trata de un drama sobre guerra del año 2005 del director Christian Carion.

<sup>40</sup> La película del año 2000 con Juliette Binoche.

**N.L.:** *¿Qué se hace en el caso de que aparezca una frase bastante conocida en otra lengua?*

**N.C.:** Justo ayer tuve una discusión sobre esto. Si en una película inglesa a uno se dirigen con *monsieur* (el caso de la serie *Poirot*), esta palabra no se traduce. Es la manera de dirigirse a una persona que hace resaltar su nacionalidad, así que no encuentro la razón para traducirla.

Si el protagonista de una película viene a otro país en el que no se habla la lengua de la película y aparecen algunas frases en otra lengua que ni él puede entender, tampoco creo que se deben subtítular, salvo que no estén subtítuladas en la versión original.

**N.L.:** *¿Cuál es el programa que usan los traductores de RTS?*

**N.P.:** Nosotros aquí trabajamos en el programa denominado *Smart*, pero yo tengo las entradas para la mayoría de los programas que usan los traductores, así que no les obligo usar el mismo programa. Además se usa Play Caption que originalmente fue diseñado para RTS. En él los archivos de los códigos de tiempo y del texto están separados. Este programa está hecho para que se pueda hacer la revisión del texto. El traductor hace la traducción, el revisor lingüístico lo corrige y de nuevo lo devuelve al traductor que pone los códigos de tiempo. En la televisión Pink y en las empresas como Prava i Prevodi no se hace la revisión. De los traductores se pide la versión final.

**N.L.:** *¿Sabe cómo se elabora el texto de la traducción para el doblaje?*

**N.P.:** Las traducciones para el doblaje que yo pude ver en el pasado se parecían a un guión. El texto fue dividido en las unidades y no en los subtítulos. Cómo yo sé, los traductores hacen el ajuste para el doblaje también.

**N.L.:** *¿Cuándo se emplea el voice-over? ¿Se puede oír el actor original? ¿Cuántos segundos más tarde entra el actor serbio con respecto a la versión original?*

**N.P.:** El *voice-over* se usa para los documentales. Nuestro narrador habla sobre la voz original. Entra cuando el narrador original ya empieza a hablar. Los festivales como Oscar se interpretan simultáneamente del estudio. El traductor habla mientras en el fondo se oye el sonido original.

**N.L.:** *¿El traductor tiene el derecho de autor sobre su traducción?*

**N.P.:** El nombre de los traductores sale al final de la película y ellos tienen el derecho de autor, pero el problema es si este derecho se respeta o no. Muchas empresas que compran el derecho de una traducción se comportan como si lo poseyesen para siempre y hasta la venden. Los traductores firman los contratos de autor<sup>41</sup>.

Radio Televisión Serbia compra los derechos durante el período de cinco años. Durante este tiempo el traductor puede vender los derechos a otra empresa que no sea serbia. Es una manera de proteger tanto el traductor como la institución.

Como en el espacio de la antigua Yugoslavia hay muchas lenguas similares, es muy difícil controlar el robo de las traducciones. Otro problema es averiguar el robo de las traducciones antiguas. Algunas traducciones de las películas antiguas que se hacen de nuevo siguen pareciéndose a las antiguas que están perdidas. Es difícil averiguar la autenticidad de una traducción.

**N.L.:** *¿Cuáles son las tarifas de la subtitulación?*

**N.P.:** Las tarifas difieren mucho. Tanto se puede cobrar muy bien por las

---

<sup>41</sup> Estos son los contratos que el traductor firma con la Agencia de Autores para proteger su traducción.

traducciones, como bastante mal. Todo depende de la empresa para la que se trabaja. Depende de si la empresa depende del capital extranjero. La SDI Media que distribuye los documentales y los programas por cable como Discovery Channel manipula con un capital grande. Todavía importa más traducir lo más rápido posible que traducir mejor. Se paga por minuto, o por la película o serie. Para los festivales se paga más porque se da poco tiempo para traducir. Las tarifas no dependen de la calidad sino del mercado. La calidad importa en las televisiones y siempre las critican en los periódicos (a RTS poco desde que estamos nosotros). Existen varios clanes que dirigen los precios. Los equipos se mantienen juntos y allí se entra difícilmente.

**N.L.:** *¿Cómo cree que reaccionaría el espectador serbio si tuviera que ver las películas dobladas? ¿Se ha probado en algún momento la introducción de otras modalidades de traducción audiovisual para los largometrajes en Serbia?*

**N.P.:** Había algunas ideas de que se haga el doblaje de las telenovelas latinoamericanas, pero no era rentable para los estudios de doblaje. Aquí el cine nacional tiene más audiencia que el cine extranjero. Existen muchas teorías que hablan a favor del doblaje y dicen que a los espectadores les cansa leer los subtítulos. Pero, nosotros somos un país pequeño, con un mercado limitado, y sin un número suficiente de los actores que lo harían. La voz influye mucho en la impresión general sobre la película y no veo la manera de que se haga un doblaje satisfactorio. Si el actor no dobla bien, la película entera se percibe mal. Me gustaría preguntar a todos esos aficionados del doblaje como creen que alguien podría sustituir la voz de Sean Connery, por ejemplo. En cuanto a los dibujos animados, ellos son para los niños y tienen que doblarse.

**N.L.:** *¿Usted piensa que el subtítulo es el mejor modo de traducir las películas?*

**N.P.:** Sí y no veo la posibilidad de que aquí se emplee otra variedad. Yo estoy a favor de que se mantengan las voces originales. En el caso de los personajes animados, eso ya tiene algún sentido.

**N.L.:** *¿Radio Televisión Serbia tiene su estudio de doblaje?*

**N.P.:** Sí, pero no lo usa. Hace poco, de nuevo, empezaron a exhibirse los dibujos animados de Disney en RTS. El doblaje lo hizo el estudio Loudworks. Disney no sólo les pedía que cumpliesen algunas condiciones técnicas sino que tuvieron que pedir la aprobación de los actores de doblaje. Dicen que ni los actores como Voja Brajovi pasaron la prueba. Supongo que un actor teatral de tal nivel no va a cambiar el timbre de su voz si ese no coincide con la versión original.

**N.L.:** *¿Cómo evalúa la calidad del subtitulado en Serbia?*

**N.P.:** La calidad en general ha mejorado, pero sigue siendo medio baja. Se podría hacer mejor. Hoy en día se glorifican demasiado las antiguas traducciones de RTS, pero yo no las veo muy especiales. Nunca fueron demasiado buenas. La razón es que las expectativas son demasiado altas. El traductor de cine tiene la desgracia que, a diferencia de un traductor literal, cada uno puede ver que es lo que traduce y como lo traduce. Esta modalidad de la traducción tiene muchos inconvenientes. Uno está obligado a contraer el texto original y puede tener para traducir todo el tipo de texto. Normalmente los traductores de las familias médicas se ocupan de las traducciones de películas y series de esta temática para que puedan tener un colaborador especializado. Para este trabajo es necesario poder colaborar con los especialistas, pero el problema es que el presupuesto no es bastante grande para que se puedan pagar. Nosotros tenemos un colaborador que es especialista en el campo de la cinematografía antigua y le consultamos sobre los títulos de las películas antiguas.



## Sección V

### **Entrevista de Nina Luki con el traductor autónomo Predrag Kova evi sobre la traducción audiovisual en Serbia**

el 15 de enero de 2007

*Predrag Kova evi , traductor audiovisual de la lengua inglesa, traduce para el subtitulado y es uno de los pocos en Serbia que traduce para el doblaje. Trabaja para varias televisiones, estudios y distribuidoras. Nació en 1957 en Belgrado. Estudió para ingeniero de obras públicas en la Universidad de Belgrado. Al empezar a trabajar en la Radio Televisión Belgrado (ahora Radio Televisión Serbia) descubre un nuevo mundo que le despierta gran interés. Empezó a traducir para la televisión en el año 1991, cuando empezó la Guerra en Croacia. Preparaba los programas sobre los acontecimientos políticos en el país para el extranjero y traducía y subtitulaba al inglés. También empieza a subtitular al serbio. El conocimiento del inglés lo desarrollaba desde el colegio. Participaba en varios cursos en diferentes institutos de lengua inglesa. Dice que el buen conocimiento de la lengua serbia, cuya importancia destaca ante todo, lo consiguió mediante la lectura y su dedicación a la gramática.*

**Nina Luki :** *¿Cuáles son las modalidades de la traducción audiovisual que practica usted?*

**Predrag Kova evi :** Traduzco para el subtitulado y hago el ajuste de los diálogos, pero de lo que más me ocupo son de las traducciones para el doblaje de los dibujos animados. Eso es también lo que más me gusta y para lo que más me llaman porque poca gente quiere hacerlo. No sé porque les resulta difícil.

**N.L.:** *¿Usted traduce a la lengua inglesa?*

**P.K.:** No suelo traducir a la lengua inglesa, aunque, trabajando en el programa del intercambio para la Eurovisión me ocupo de las traducciones al inglés de

algunas declaraciones, reportajes y noticias que se mandan al extranjero. Dentro de este proyecto trabajo un poco y como periodista escribiendo algunas noticias y hago el montaje de los reportajes.

**N.L.:** *¿Cuál debería ser el perfil de un traductor audiovisual según usted?*

**P.K.:** El traductor audiovisual tiene que conocer muchos campos. Está claro, que no puede saber todo, pero debería tener un conocimiento básico de cada campo y saber donde puede encontrar los datos que necesite. Además de traducir, del traductor se requiere que investigue. Tiene que poseer una cultura extensa, reconocer el término y saber donde buscarlo. Aun así, uno se enfrenta con campos que desconoce absolutamente. Yo traducía para los subtítulos algunas series cuyo tema principal era medicina. Llamaba a todas las personas que recordaba que podrían conocer algún término especializado. Una vez llamé hasta a la Sinagoga.

**N.L.:** *¿Qué es lo importante en cuanto al conocimiento de la lengua extranjera?*

**P.K.:** Yo aprendí el idioma en diferentes cursos. En la televisión trabajábamos mucho para los extranjeros y teniendo mucho contacto con ellos practicaba inglés. Claro, cuando empecé tuve mucho más problemas traduciendo, pero con el tiempo he ido mejorando. El problema de la traducción del inglés que atrae más la atención es la traducción de los modismos. Uno tiene que reconocerlos. Todo se aprende con tiempo. Otro problema es el argot. Tengo tres diccionarios diferentes del argot ya que éste se renueva constantemente. El trabajo que he hecho los últimos diez años, intercambio para la Eurovisión, me hace posible usar mucho inglés en la comunicación.

**N.L.:** *Me parece que la mayoría de los traductores audiovisuales en Serbia empezaron a traducir mientras trabajaban en la televisión, ¿la mayoría se desarrolló en este ambiente?*

**P.K.:** O bien empezaron así, o empezaron a traducir para las versiones piratas. Uno se desarrolla mientras trabaja. El conocimiento del serbio es muy importante. Hay muchos que terminaron filología inglesa, pero luego no saben expresar el contenido de forma fluida en serbio. Esto tiene mucha importancia en el subtulado porque el espectador no debe tener obstáculos en el texto mientras lee. La oración tiene que fluir de forma natural para que uno no olvide lo que esté leyendo. Cuando traduzco las palabras del actor, intento que se asimilen al discurso oral. Si no, el espectador perdería el hilo de la trama de la película esforzándose en leer. A los filólogos muchas veces les enseñan que traduzcan todo. Pero hay que decir solamente lo más importante. No se puede traducir todo. El subtulado se basa en la síntesis de la información, mientras que el doblaje ofrece más libertad, se puede transmitir mayor parte de la información. Para el subtulado es mejor no traducir literalmente, sino expresar lo mismo de otra forma traspasando lo esencial de lo dicho.

**N.L.:** *¿Puede describir su experiencia profesional?*

**P.K.:** Al principio trabajaba para RTS en el Centro Sava donde hacíamos programas para el extranjero. Entonces se formó la televisión BK, en el año 1994 o 1995, y yo conocí al jefe de la Redacción de Cine. Como yo y mi esposa, los dos, traducíamos para la televisión, empezamos a hablar con él sobre una posible cooperación. Ellos bajaban las series de *los Picapiedra* del Cartoon Network y a la insistencia de mi esposa decidimos traducirlo sin tener el texto en frente. Lo bajaban por la noche sobre las ocho y a las nueve nosotros empezábamos a traducir el episodio. No tuvimos ni el ordenador, sino trabajábamos con una máquina de escribir, en la que hacíamos cuatro copias de la traducción para cuatro actores. Trabajábamos hasta muy tarde porque por la

mañana se hacía el doblaje del dibujo y se emitía.

Entonces, se terminaron las sanciones del país y vino el fin de la piratería, así que la BK fue obligada a comprar estos mismos *Picapiedras*. Hicimos de nuevo la traducción de las series, pero esta vez el doblaje se hacía por encima de las voces originales que se seguían oyendo de fondo.

La BK fue una de las primeras televisiones en Serbia, salvo la televisión nacional, que insistía en el doblaje de los dibujos animados y siempre incluía en el programa alguna serie para los niños.

**N.L.:** *¿La televisión BK tenía su propio estudio o encargaba otro estudio para los doblajes?*

**P.K.:** No. Con ellos trabajaba un técnico de sonido que tenía su estudio en casa. Había cuatro actores, dos hombres para las voces masculinas y dos mujeres para las voces femeninas, que hacían la sincronización de los *Picapiedras*. Ellos doblaban casi todos los dibujos para la BK. Durante mucho tiempo formábamos un equipo y tuvimos nuestra propia marcación del texto. Les solía dejar las instrucciones en el texto sobre como había que interpretar las voces.

**N.L.:** *¿Para qué empresas trabaja hoy en día?*

**P.K.:** Para Tuck Vision<sup>42</sup>, Loudworks<sup>43</sup>, sobre todo para las distribuidoras o los estudios de doblaje. Luego estos dibujos se ponen en la televisión nacional también. Trabajaba para Dexin Film, Dexico (*Action man*, *Bob the Builder*<sup>44</sup> ...).

**N.L.:** *¿En que difiere la traducción para el doblaje de la traducción para el subtítulo? ¿Suele dividir el texto traducido para el doblaje en los takes; pone los códigos de tiempo; qué programa usa para la traducción; en qué*

---

<sup>42</sup> Famosa distribuidora de Serbia, Belgrado.

<sup>43</sup> El estudio de doblaje de Belgrado. Entre otros trabajos, hacen el doblaje de los dibujos animados de Disney que luego se exhiben en la televisión nacional.

<sup>44</sup> *Majstor Bob* (traducción al serbio)

### *consiste el lip-sync para los dibujos animados...?*

**P.K.:** Trabajo en el programa Word. No suelo introducir los códigos de tiempo ni dividir el texto en los *takes*, pero hago el ajuste<sup>45</sup>. En los dibujos animados es importante seguir la longitud de lo pronunciado. Lo difícil en la traducción para el doblaje consiste en que uno debe tener buen sentido de tiempo, un reloj en la cabeza. Cuando oigo la oración del personaje, sé exactamente cuanto puede durar su traducción. Cuando son las pausas, debo respetarlas. La diferencia principal entre el doblaje y el subtitulado es que en el doblaje hay que conseguir el *lip-sync*. Aunque, ahora en los estudios como Loudworks pueden extender o contraer el enunciado unos segundos más o menos si hace falta - si el actor lo pronunció de tal modo que duraba más o yo lo prolongué en mi traducción. Eso no se puede notar, ni la voz cambia.

En la traducción para los dibujos animados yo además escribo, y eso pocos traductores lo quieren hacer, otras voces que el actor tiene que producir que no forman parte del texto. Los personajes suspiran, respiran profundamente mientras corren, tosen, estornudan. Entonces, escribo en el texto: «*esta estornudando, se está riendo histéricamente, se está riendo silenciosamente*». Si el personaje está susurrando yo pongo entre paréntesis en la cursiva que lo dijo susurrando para que el actor supiera a tiempo como tiene que actuar. Siguiendo esta marcación los actores trabajan con más facilidad.

[...] Hoy tuve una discusión sobre los códigos de tiempo con *Tuck Vision*. Empezaron el doblaje del dibujo *Aladín* y la nueva directora de doblaje pidió el tiempo de entrada de cada línea. Yo necesito más tiempo de introducir los códigos de tiempo que traducir el episodio entero. Esto puede ser el trabajo para el traductor, pero bajo otras condiciones. Así que, rechacé hacerlo. En realidad, no existe la necesidad de que el traductor ponga los códigos de tiempo porque el técnico de sonido puede adjuntar lo que actor dijo al lugar oportuno de la película.

---

<sup>45</sup> En este caso se trata de *la isocronía* – la duración equivalente.

En el doblaje de los dibujos animados, el problema se crea alrededor del doblaje de las canciones de la banda sonora. Las canciones como estas las componen los autores de prestigio y los actores de doblaje deben pasar varias pruebas para poder cantarlas. Pocas veces los actores pueden cantar tan bien, así que habría que encargárselo a los cantantes. Aquí, esto se hace poco porque aumenta el coste del proceso. Así que, yo hago la traducción para el subtitulado de las canciones y ellos subtitulan puesto que yo no conozco la técnica que están usando.<sup>46</sup> He visto algunos dibujos de Disney en los que las canciones ni siquiera están subtituladas. Ésta es la peor solución.

El buen doblaje, sobre todo cuando hay canciones, es un proceso muy caro. El subtitulado es una solución más barata y requiere solamente la participación de un traductor. Para el doblaje son necesarios muchos actores buenos y si figuran las canciones se convierte en un trabajo grande, específico y difícil.

**N.L.: *¿Quién le encarga para hacer el subtitulado?***

**P.K.:** Como traduzco mucho para el doblaje de los dibujos animados me queda poco tiempo para subtitular. No me gusta ni el hecho de que tenga que tener ocho programas para la subtitulación porque cada empresa usa uno diferente. Para la televisión BK hice la traducción para varias series, pero solamente tuve que hacer la traducción mientras que ellos en la televisión hacían el ajuste de los subtítulos. Para Dexin subtitulaba algunas películas y una serie latinoamericana, pero podía trabajar en el programa de ordenador en mi casa. Necesitaba más tiempo para la traducción porque hacía la localización de los subtítulos, pero no tenía que ir a la televisión sino mandaba las traducciones por el correo electrónico.

---

<sup>46</sup> Pe a Đor evi , director del estudio Loudworks, también habla de lo exigente que es el proceso del doblaje da las canciones y de que, lamentablemente, no lo pueden hacer siempre sino que usan el subtitulado. En este estudio suelen hacer el subtitulado en el *Word Pad*.

**N.L.:** *¿Puede describir los aspectos técnicos del subtítulado?*

**P.K.:** Cada programa permite diferente número de caracteres. Algunos no limitan, pero recomiendan cierto número de caracteres por línea. Cuando me dicen que el límite son veintiocho caracteres por línea, no tengo ganas ni de empezar. Treinta y dos espacios son casi suficientes. Con el tiempo, uno se acostumbra a imaginarse los subtítulos mientras traduce. Las dos líneas pueden tener diferente aspecto. Si no puedo terminar la oración en un subtítulo, lógicamente tengo que dividirla allí donde haya una coma para que no se note este salto al subtítulo siguiente en la lectura. La oración tiene que fluir.

La oración tiene que seguir el diálogo. El subtítulo no puede permanecer en pantalla más tiempo de lo que dura el diálogo. Algunas veces dejo que el subtítulo permanezca un poco más de lo que dura el diálogo para que se pueda leer. Me permito dejarlo en la pantalla un segundo o menos y luego vuelvo a seguir de nuevo el diálogo con otra oración. Así que, a costa de una información que no es tan importante, yo prolongo la duración del subtítulo que contiene la información que es imprescindible. Esto tiene que ver con la experiencia. Simplemente se trata de la intuición, no existen las reglas para todo. Lo más importante es seguir el diálogo, al igual que en el doblaje.

**N.L.:** *¿Hay que olvidar las unidades sintácticas en los casos en los que no hay otra manera de que los subtítulos concuerden con el diálogo?*

**P.K.:** Sí. Todo depende de la experiencia y la sensibilidad que se desarrolla subtitulando. En el caso de la lengua inglesa el orden de las palabras es muchas veces diferente que en serbio. En estas situaciones, hay que cambiar el orden de la frase y ponerla así como se usa en serbio. El final del enunciado de un locutor se pone en el primer subtítulo, de modo que el orden del diálogo es distinto. Cuando se establece el subtítulo siguiente el locutor pronuncia lo que estaba en el subtítulo anterior. Éste ejemplo no ocurre con mucha frecuencia. En las películas el diálogo se sigue fácilmente, pero yo durante la guerra traducía

diferentes declaraciones de los políticos y generales y había que hacer este tipo de ajuste.

**N.L.:** *¿Qué programas usa para subtítular?*

**P.K.:** Uso varios. Uno se denomina *Spot* que permite que se vea la película mientras se subtitula. Tiene una ventana en la que se puede abrir el archivo en formato AVI. Antes se usaban programas que no tenían la ventana para el video. Tampoco se trabajaba con los soportes como el CD, sino con el VHS. Mientras uno mediante el programa de ordenador marcaba las entradas y salidas de los subtítulos sobre tres pistas, veía la película en el video. En caso de equivocación, cuando uno para, los programas se comportan diferentemente. Uno con el que trabajaba no guardaba los códigos de tiempo si se paraba. Otro establecía el último subtítulo correcto en caso de equivocación y desde este subtítulo se seguía adelante. Con el *Spot* es fácil trabajar porque él adjunta a los códigos de tiempo tanto los subtítulos como la imagen.

**N.L.:** *¿Cuánto tiempo debe permanecer el subtítulo en pantalla?*

**P.K.:** Cuando empecé a trabajar, el subtítulo de dos líneas y treinta y dos espacios por línea podía permanecer en pantalla unos seis segundos. Con el tiempo, la velocidad de pase aumentaba. Cada programa de subtitulación tiene una escala en la que se puede ver si el subtítulo pasa demasiado despacio o rápido y cuanto tiempo debería permanecer en pantalla. Veo que el patrón es que el subtítulo no dure más de cuatro segundos. Yo siempre tendía a dejarlo en pantalla más tiempo pensando siempre en los mayores que necesitaban más tiempo a leerlo. Creo que el equipo de Neme ek en la televisión Pink insistía a traducir cuanto más posible y los subtítulos aparecían y desaparecían como relámpagos.

Yo prefiero los subtítulos largos que puedan permanecer más tiempo en pantalla, lo que no es siempre fácil de conseguir. Hay dos opiniones contrarias



en cuanto a este asunto. Unos dicen que los subtítulos deberían tener un pase más rápido para que el espectador pueda ver la imagen después de leerlos. A mí esto no me parece lógico. Creo que es mejor que el subtítulo permanezca en pantalla más tiempo, para que uno tenga más tiempo para leerlo y para ver la imagen. Los subtítulos que son demasiado cortos no me gustan porque permanecen y desaparecen demasiado rápido. Aunque, todo depende de la estructura sintáctica del enunciado, de su longitud y del gusto del traductor, de la manera en la que quiere presentarlos. Si me esfuerzo demasiado en contraer la oración y tengo que perder mucho contenido, entonces optaré por dividirla entre dos subtítulos.

**N.L.:** *¿Qué información decide suprimir en los subtítulos y según qué criterios?*

**P.K.:** Según su importancia. Primero se dejan fuera los nombres y las muletillas. Los personajes se llaman por su nombre una vez una vez, para que los espectadores sepan cual es, y estos nombres se subtitulan alguna vez más para recordar al espectador. Una vez traducía una serie cuya protagonista se llamaba María del Carmen. Su nombre ocupaba la línea entera, así que lo evitaba cuando podía.

**N.L.:** *¿Está presente la censura lingüística en sus traducciones?*

**P.K.:** Depende del tipo de película. En la televisión BK mantenían una tal pureza del lenguaje y había cuatro palabras que no se debían escribir. Cuando traducía esa magnífica serie *Ally McBeal* había una escena en la que ella y su compañera de piso contaban unos chistes verdes en el pub. Un chiste era vulgar, pero si hubiera evitado escribir los tacos, el chiste habría perdido el sentido. Era la primera vez que llamé al director del programa y le pedí un consejo. Entonces me permitieron meter las palabrotas. Yo tengo un tipo de autocensura, no me gusta decir las palabrotas si no es necesario.

En los dibujos animados, intento que el lenguaje sea más rico posible y diferente del que se habla en la calle.

Pasaba que la empresa compraba una película y luego me decían que no tradujera algunas partes. Entonces les decía que habría sido mejor si no lo hubieran comprado. Si una película tiene como base las expresiones vulgares, no conseguiremos nada cambiándola. Yo en la vida diaria nunca uso los tacos, pero si un texto requiere su traducción, entonces hay que hacerlo. En las películas americanas casi cada palabra es *motherfucker* y la ignoro completamente porque para esos personajes es una muletilla sin sentido.

**N.L.:** *¿Intenta que la traducción parezca lenguaje coloquial si el diálogo es así?*

**P.K.:** Sí, pero en el caso de los dibujos animados intento corregirlo un poco.

**N.L.:** *¿Cómo traduce los términos culturales de la lengua inglesa? ¿Suele traducirlos en los términos equivalentes del serbio?*

**P.K.:** Hace tiempo, la costumbre era traducir todos estos términos y buscarles los términos equivalentes en serbio. Esto ya ha cambiado, lo que a mí me alegra. Lo que no existe en nuestra lengua, lo dejamos tal y como es.

**N.L.:** *¿Quién traduce los títulos de las películas o dibujos animados?*

**P.K.:** Si la distribuidora no ha dado un título a la película y no me lo entrega bajo tal nombre, el título lo traduzco yo. Ellos intentan imaginar un título grandioso y atractivo. Hace poco hice para Tuck la traducción de *Open season*. Les dije que podrían dejar el título así, pero que tenía su significado y debería traducirse con *Sezona lova*<sup>47</sup>, lo que aceptaron. Ahora tengo dudas sobre el

---

<sup>47</sup> La temporada de caza

título del dibujo animado con el ratón *Bazil* que traduzco para Loudworks, cuyo título es «Aventure velikog miša detektiva»<sup>48</sup>. Puse unas cuantas versiones del título que considero más apropiadas para la lengua serbia, como, por ejemplo, «Najve i detektiv me u miševima»<sup>49</sup>.

**N.L.:** *¿Suele traducir las palabras o expresiones en otras lenguas dentro de una película en inglés?*

**P.K.:** En la traducción para el doblaje, las expresiones o palabras conocidas las dejo en la versión original para enfatizar la diferencia entre lenguas. He notado que en el subtítulo muchos traductores ni los escriben, lo que no veo bien. En el subtítulo la palabra extranjera se debería traducir y no solamente copiar tal como es. Si no sé como traducir la expresión para el subtítulo, pregunto a los que conocen la lengua, pero no la dejo sin traducción.

**N.L.:** *¿Tuvo que traducir alguna vez películas bilingües o en otras lenguas?*

**P.K.:** No tuve que traducir películas bilingües, pero sí en otras lenguas con la lista de diálogos en inglés. Me encargaron la traducción de películas en turco, albanés, griego, series españolas. Hace poco tuve que traducir una película en alemán para Dexin Film. Me dijeron que la lista de diálogos era buena, pero vi que para varias oraciones en la película figuraba una oración en la lista de diálogos. He dicho que nunca más voy a traducir ese tipo de películas.

**N.L.:** *¿Suele aconsejar el uso de algunos acentos en los dibujos animados?*

**P.K.:** Esto no hago yo sino lo deciden, o bien, los actores mismos, o el director

---

<sup>48</sup> Las aventuras del gran ratón detective

<sup>49</sup> El mayor detective entre los ratones

de doblaje si participa en el proceso.<sup>50</sup> En la película animada *Lucky Luke* tuve muchísimos acentos porque siempre aparecen personajes que vienen de varios países. Cuando trabajábamos en el dibujo animado *Open season* un actor decidió meter el acento característico para algunas ciudades nuestras y hablaba como si fuera de Valjevo.

**N.L.:** *¿Intenta que el texto sea fluido para que los actores lo puedan pronunciar con mayor facilidad?*

**P.K.:** Pienso en ello. He visto un programa sobre el rodaje de *Garfield* y como Đuri ko<sup>51</sup> en el estudio dice que va a cambiar una oración mía porque no la puede decir con naturalidad. Entonces vi que era lo que les causaba problemas. Algunas veces, no me gusta el cambio porque yo lo traduje así con cierto propósito.

**N.L.:** *¿Cuál es el material que usa a la hora de traducir y el qué le facilita la empresa para la que trabaja?*

**P.K.:** Ahora normalmente me dan la película en DVD y la lista de diálogos. Para el dibujo que estoy haciendo ahora, Pe a (el director de Loudworks) no la tuvo porque no pudo acceder a la página web de Disney. Así que me estoy esforzando mucho en oír las voces porque los efectos acústicos las cubren. Algunas veces no puedo oír lo que han dicho y tengo que suponerlo.

Internet se convirtió en la fuente de toda la información. Ahora, uno puede encontrar en Internet los conceptos que nunca ha oído antes. Uso las ediciones electrónicas de los diccionarios de los términos informáticos, de los diccionarios monolingües del inglés para algunos términos muy específicos y de la enciclopedia *Britannica*, la que es una fuente muy buena para diferentes cosas.

---

<sup>50</sup> Pe a Đor evi afirma que durante el doblaje en el estudio se intentan aportar varios acentos que existen en la versión original del dibujo animado.

<sup>51</sup> Nikola Đuri ko el famoso actor serbio.

Tengo varios diccionarios porque en cada Feria de Libros suelo comprar alguno.

**N.L.:** *¿Cuál es el papel del traductor en el proceso de la subtitulación o el doblaje?*

**P.K.:** El traductor es el primero en la cadena. Siempre insisto en que me manden la lista de diálogos y el DVD antes de empezar el trabajo con los actores y con el director de doblaje para que pueda trabajar tranquilamente. Yo mando las traducciones por correo electrónico y así termina mi parte del trabajo. Luego el estudio puede intervenir o consultarme sobre algo.

**N.L.:** *¿Cuáles son para usted las ventajas del doblaje y cuáles para el subtitulado desde el punto de vista del espectador?*

**P.K.:** El doblaje de los dibujos animados supone una ventaja para los niños porque ellos los pueden seguir con más facilidad y, si son pequeños, no necesitan que nadie les lea los subtítulos. Gracias a la actuación de nuestros actores se pueden identificar con los personajes. Por estas razones considero que la subtitulación de los dibujos animados para los niños no tiene sentido. En cuanto a las películas de largometraje la situación es completamente diferente. No me gustaría que se doblaran.

**N.L.:** *¿Cuál es la variedad que prefiere como traductor?*

**P.K.:** Yo, como traductor, prefiero el doblaje porque me permite decir más. Por otro lado, puede ser mucho más difícil considerando los límites que supone la brevedad de los enunciados en inglés en comparación con los enunciados en serbio. En el subtitulado éste no es un problema tan grave porque la cosa no cambia mucho si la oración ocupa una o dos líneas, pero en el doblaje los enunciados tienen que tener la misma duración. Cuando los enunciados son largos no tengo problemas.

La adaptación de los nombres puede resultar difícil en la traducción para el doblaje de los dibujos animados. Cuando el nombre en la versión original tiene un significado yo lo traduzco para que los niños sepan que el personaje tiene este nombre por alguna razón, porque es malo o feo o vil. Eso es muy importante.

**N.L.:** *¿De qué manera idea estos nombres?*

**P.K.:** Depende de la inspiración. Tuve que traducir una parodia *Los caballeros de la mesa cuadrada* (*Vitezovi etvrtastog stola*). Allí Camelot fue *Camelhot* y todos tenían los nombres fogosos, así que tuve que inventarlos yo también. Entonces mi rey Arturo (*Artur*) fue Brasuro (*Žartur*)<sup>52</sup>.

**N.L.:** *¿Cuánto tiempo necesita para la traducción de los dibujos animados o las películas? ¿Cuáles son los plazos de la entrega?*

**P.K.:** Los plazos son siempre para ayer. Lo que más traduzco son los episodios de los dibujos animados de una duración de veintiuno hasta veintitrés minutos. Para la traducción sin prisa de un episodio necesito un día. Si es necesario, puedo traducir hasta dos al día. También depende de que se trata. Cuando para Tuck traducía *Lucky Luke*, un dibujo animado perfectamente producido, lo vi muy complicado, difícil de traducir y repleto de diálogos. También traducía las películas de la producción B y me apretaban que lo hiciera lo más pronto posible. La BK tuvo un ritmo establecido de trabajo y yo sabía que se ponían cinco episodios a la semana y dos durante el fin de semana y como había que actuar. Ahora, trabajo para varias empresas y la organización es más difícil.

Para el subtítulo, yo necesito mucho tiempo. Conozco los que dicen que pueden traducir la película en una mañana. Yo necesito por lo menos dos días.

---

<sup>52</sup> La palabra *žar* significa «brasa, ascua». El traductor usó la terminación del nombre de Arturo y la palabra brasa para formar el nuevo nombre con un tono cómico. Así Lancelot sería *Lancerilla*.

Normalmente, tampoco se trata de los encargos de un día para otro, aunque los había.

**N.L.:** *¿Tiene el derecho de autor sobre su traducción?*

**P.K.:** No, yo renuncio al derecho de autor. Por lo menos, así trabaja Tuck Vision. Con esto se empezó hace pocos años. Antes, con la BK hacía todo sin firmar ningún contrato. Ahora, siempre firmo los contratos con la Agencia de Autores<sup>53</sup>, aunque Tuck requiere que renuncie a los derechos de autor. La BK, por ejemplo, vendía esos dibujos a otras televisiones como Happy TV o Estudio B porque entonces la ley no regulaba estos asuntos. Ahora, empezó a establecerse cierto orden. Ahora va a salir la versión doblada de *Bob the Builder* (*Majstor Bob* en serbio) en DVD y yo debería haber cobrado por ella como todos los que habían participado en el proceso.

**N.L.:** *¿Cuáles son las tarifas para las películas? ¿Se paga por el rollo de película o la hora?*

**P.K.:** Para el subtitulado se paga por película de noventa o ciento veinte minutos. El pago en general, es bajo. Se paga entre 50 y 65 euros. Éste es el precio habitual en la ciudad de Belgrado si no se hacen algunos tipos de acuerdos mutuos. En cuanto al doblaje, yo, para una hora de la película doblada, gano 100 euros. Si la película dura una hora y media, me pagan 150 euros. Así que la diferencia entre los precios para el subtitulado y el doblaje de dibujos animados es bastante grande. Éste precio de doblaje se mantiene porque nadie lo quiere hacer. El coste de la traducción dentro del proceso entero de doblaje es ínfimo; contratar un estudio y pagar los actores sale mucho más. El coste de la subtitulación es bajo porque hay mucha gente que lo hace y el precio cae, lo

---

<sup>53</sup> *Autorska Agencija* es la agencia más antigua (fue inaugurada en 1955) y más conocida en el campo de la protección de los derechos de autores en Serbia. ([www.autorskaagencija.com](http://www.autorskaagencija.com))

que, de verdad, es una pena.

**N.L.:** *¿Las tarifas difieren según el medio o formato para el que se traduce - si se subtitula para el cine, para la televisión, para DVD...?*

**P.K.:** Un poco depende de esto, pero en mayor parte depende de si uno trabaja para la televisión o la distribuidora. Hace tiempo, la televisión Pink pagaba mejor que otros. Los canales de la televisión por cable pagan bien los episodios, pero ellos reciben los subtítulos ya medio hechos. En los forum he leído que los países que tienen SDI televisión por cable (creo que se trata de una empresa de Londres), llegan a recibir un documental para los canales como Discovery Channel o National Geographic con los subtítulos en inglés. Entonces, el traductor tiene que adaptar nuestra traducción de modo que los subtítulos cubran los subtítulos en inglés. Eso limita bastante y resulta muy incómodo porque la estructura de nuestra lengua es diferente de la estructura del inglés. También el subtitulado hecho en inglés puede resultar malo. Una amiga mía tuvo un encargo de este tipo y consiguió que la permitan hacer todos los subtítulos de nuevo.

**N.L.:** *¿Cómo evalúa la calidad de los subtítulos y el doblaje que se hacen en Serbia? ¿Puede comparar el subtitulado que se practicaba antes, en antigua Yugoslavia, con el subtitulado que se practica ahora en Serbia?*

**P.K.:** Antes era mejor. Recuerdo las perfectas traducciones (no conozco los nombres de los que los hacían) de los dibujos animados que se ponían cuando yo era pequeño. Conozco estupendas traducciones de los cómics de mi niñez que hoy en día sigo leyendo porque no hay cosa mejor que ellos. Supongo que las traducían algunos entusiastas con mucho amor.

**N.L.:** *¿Cree que la traducción audiovisual debería estudiarse como una disciplina propia en nuestras universidades?*



**P.K.:** Sí, por supuesto. Aquí todos se creen traductores y capaces de subtitular. Luego, cuando uno ve los subtítulos se queda pasmado al ver la manera en la que están compuestas las oraciones, cuantos errores hay y cuantas veces los subtítulos tardan hasta dos o tres minutos.

**N.L.:** *¿Cómo se podría mejorar la calidad de la traducción audiovisual en Serbia?*

**P.K.:** La calidad mejoró ya con la aparición del estudio Loudworks con un equipamiento muy bueno. Ellos intentan convertirse en el estudio número uno del país. Tuck también montó un gran estudio con la intención de seguir con el éxito que tuvieron con *Ice Age 2*. Yo apoyo el desarrollo de los estudios de doblaje porque veo que cada vez más se piensa que es necesario doblar los dibujos animados para los niños aunque el proceso cueste mucho. Veo que estas versiones dobladas están aumentando en las televisiones también. La televisión Pink compró películas animadas como *Aladin* o *Lion King*. RTS tiene un enorme paquete de las series de Disney que se están doblando. Así que, la situación está mejorando. La calidad alta también es un requisito imprescindible en los trabajos para esas grandes productoras. Las voces de los actores de doblaje han de cumplir con sus exigencias. Disney y otras compañías grandes eligen ellas mismas los actores principales para el doblaje. Muchos de nuestros buenos actores no pasaban las pruebas.

**N.L.:** *Usted tradujo el dibujo animado Ice Age 2. ¿Nos puede contar su experiencia?*

**P.K.:** Lo hice para Tuck. Lo que más pena me dio fue que no se pudo poner mi versión de la canción de los buitres, puesto que me la encargaron muy tarde. La considero una de las mejores traducciones que hice. Antes de terminarla ya habían mandado la prueba de la versión que hicieron ellos mismos. El permiso

de la suya tardó entre quince y veinte días y como ya encargaron el coro y debían empezar con el rodaje era tarde para mandar mi versión. En la traducción de las canciones hay que conseguir el metro adecuado y la rima, también. Es mucho más difícil que la traducción regular. Las canciones se mandan para que la productora de el permiso para su doblaje. La productora llega hasta a traducir de nuevo al inglés la canción y ve si difiere mucho de la versión original. Las canciones son muy específicas y normalmente se subtitulan, pero poco a poco empiezan a doblarse también.

Con la traducción de esta película animada no tuve problemas. Antes tuve problemas porque tuve que introducir los códigos de tiempo como requería la directora. Para ello me apoyaba en los códigos que estaban en la lista de diálogos. Cada cambio de plano llevaba un nuevo código de tiempo, así que una intervención del actor quedaba dividida en varias partes.

## Sección VI

### Entrevista de Nina Luki a Ivana Nikoli , traductora audiovisual<sup>54</sup>

el 11 de abril de 2007

*He mandado la entrevista a Ivana Nikoli por correo electrónico al hablar con ella por el teléfono en la segunda mitad del mes de enero cuando están hechas todas las entrevistas. Hemos recibido sus respuestas a algunas preguntas en el mes de abril. Hablar con Ivana me lo recomendaron la profesora Dr. Jelena Filipovi y el lector Sr a Sar eli del Departamento de los Estudios Ibéricos de la Universidad de Belgrado. Ivana estudia el primer año de los estudios de postgrado<sup>55</sup> en la Universidad de Belgrado y trabaja como asistente en la enseñanza de lengua española en la Facultad de Filología de Kragujevac. El tema de su proyecto es «Los materiales didácticos y las nuevas tecnologías en la enseñanza de la traducción». Es autora del artículo «La traducción para la televisión»<sup>56</sup> y la coautora del libro Manual de traducción<sup>57</sup>. Nació en 1977 en Belgrado.*

#### **Nina Luki : ¿Puede describir su experiencia profesional?**

**Ivana Nikoli :** He trabajado varios años de intérprete (traducción silmultánea y consecutiva) con distintas organizaciones en España y en Belgrado y tengo una experiencia bastante amplia con traducción de programas audiovisuales, en distintas agencias.

---

<sup>54</sup> Esta es la única entrevista hecha en español.

<sup>55</sup> Estos estudios tienen nombre de Master, pero según su estructura equivalen a los primeros dos años de los Estudios de Doctorado en España.

<sup>56</sup> Ivana Nikoli , «Prevo enje za televiziju» (Traducción para la televisión) en: Sar eli , Sr a y Ivana Nikoli , *Zbornik tekstova na španskom jeziku i re dve o prevo enju* (Recopilación de los textos en la lengua española y dos palabras sobre traducción). Belgrado: Reprograf, 2006. págs. 148-157.

<sup>57</sup> An elka Pejovi y Ivana Nikoli , *Priru nik za prevo enje* (Manual de traducción). Belgrado: Reprograf (Biblioteka Sveznanje), 2006.

**N.L.:** *¿Cuál debería ser el perfil de un traductor de películas?*

**I.N.:** No existe un perfil determinado. Hay traductores muy buenos que no lo pueden hacer y personas que no tienen que ver con las carreras de filólogo que lo hacen de maravilla.

**N.L.:** *¿Quién le contrata para la traducción de películas?*

**I.N.:** - Contactos en las cadenas televisivas  
- Agencias que venden programas a las cadenas

**N.L.:** *¿Considera que se debería investigar y enseñar más la traducción especializada en las universidades serbias?*

**I.N.:** Sí que se debería investigar y enseñar, pero en ámbitos muy limitados, porque no existe un mercado laboral que posteriormente pueda ofrecer puestos a los expertos en traducción.

**N.L.:** *¿En qué consiste la preparación profesional de un traductor audiovisual en Serbia?*

**I.N.:** Si te refieres a la preparación que forma parte del sistema educativo universitario, eso no existe, excepto, en una menor medida, en el Departamento de Lengua y Literatura Española en Kragujevac, donde esas clases las imparto yo, pero en las clases de traducción en general. Se plantea más como parte de los master en un futuro próximo. Hubo también un curso en el IC en Belgrado, pero no sé cuánto éxito tenía.

**N.L.:** *¿De qué lenguas se traduce para el subtítulo y doblaje en Serbia?*

**I.N.:** Inglés, francés, ruso, italiano, español, alemán (aunque poco), chino,

japonés (poco).

**N.L.:** *¿Cuál es el grado de la necesidad de los traductores del español?*

**I.N.:** Poca necesidad.

**N.L.:** *¿Cuál es el papel del traductor audiovisual?*

**I. N.:** - Promover buen estilo entre el público, ofrecer variedad léxica;  
- Subir el nivel de conciencia lingüística del pueblo;  
- En los programas de baja calidad, mejorar, en lo que se permite, el estilo y la calidad de los diálogos.

**N.L.:** *¿Quién hace el ajuste para el doblaje y la modificación de los diálogos para los subtítulos?*

**I.N.:** Los traductores lo hacen todo, los técnicos solamente graban el material ya preparado en las cintas BETA<sup>58</sup> y revisan los tiempos.

**N.L.:** *¿Cuál es el material que usa a la hora de traducir y el que recibe de la empresa para la que trabaja (guión, DVD, VHS)?*

**I.N.:** De todo: el DVD, los guiones impresos, el VHS, los guiones en el formato electrónico, los programas con la traducción ya hecha en sueco o en inglés...

**N.L.:** *¿El traductor se enfrenta con los límites de tipo económico, técnico, temporal o con los puestos por la distribuidora a la hora de traducir?*

**I.N.:** Este trabajo es así. Claro que se enfrenta con límites de todo tipo, sobre

---

<sup>58</sup> Betacam

todo, de tipo temporal y económico.

**N.L.:** *¿Qué criterios sigue en la traducción de los títulos de películas?  
¿Cuántas versiones del título tiene que ofrecer?*

**I.N.:** Si te refieres al título de un programa o una película, los títulos los pone la agencia o la cadena, raramente el traductor. El traductor ofrecerá las versiones que quiera, pero no es nada obligatorio. Depende, puede que no ofrezca nada o puede ofrecer varias, pero normalmente el traductor no decide el título, sino la empresa.

**N.L.:** *¿Hay censura lingüística o política en el proceso de subtitulación o doblaje?*

**I.N.:** En cuanto a lo que yo sé, política no, lingüística sí, pero la que nos dicta el buen gusto - no es recomendable poner vulgarismos (aunque depende del contexto y del tipo de programa). Normalmente, el lenguaje vulgar se suaviza un poco.

**N.L.:** *¿Se intenta que el texto parezca lenguaje oral o coloquial si el diálogo es así?*

**I.N.:** Depende de la situación, si el contexto da juego para que se ponga el lenguaje coloquial, entonces sí.

**N.L.:** *¿Cómo se traducen las canciones o poesía?*

**I.N.:** Se subtitulan en la mayoría de los casos. Aunque todo depende de lo que requiera la cadena en cuestión.

**N.L.:** *¿Cómo se traducen las referencias culturales, calcos o nombres de las*

***personas famosas en la cultura origen?***

**I.N.:** Todo depende. Algunas veces se aproxima, y si no tiene tanta importancia, se salta, o, si se supone que el público puede entenderlas, se deja tal y como está.

***N.L.: ¿Cuáles son las tarifas para el subtitulado y cuales para el doblaje?***

**I.N.:** Depende de la agencia que te contrate.

***N.L.: ¿El traductor tiene el derecho de autor sobre su traducción?***

**I.N.:** No. Y es una pena, porque si fuese así, los traductores ganarían mucho más. Se intentó un par de veces, pero esos intentos resultaron una autentica guerra.

***N.L.: ¿Qué géneros audiovisuales prefiere traducir y por qué? ¿Qué tipo de obstáculos o ventajas encuentra en la traducción de ciertos géneros visuales?***

**I.N.:** Personalmente, prefiero los dibujos animados y culebrones, porque no duran más de una hora. Los demás géneros me resultan complicados porque se tarda más en traducirlos, y además, se necesita estar bien concentrado (p.ej. para documentales, películas...). También me gusta más traducir los programas para el doblaje porque no pierdo tiempo poniendo los subtítulos.

***N.L.: ¿Por qué domina el subtitulado en Serbia?***

**I.N.:** Eso les toca responder a los técnicos. Supongo que porque es lo más fácil de hacer y no se requiere mucho tiempo. Si un programa se dobla, se necesita alquilar o tener un estudio equipado, contratar actores, etc.

**N.L.:** *¿Cómo evalúa la calidad de la traducción audiovisual en Serbia?*

**I.N.:** La calidad es bastante buena en general, aunque hay de todo. Los que hacen su trabajo como Dios manda lo hacen muy bien, y mejor de lo que se hace en Europa, según lo que yo he tenido la oportunidad de ver.

**N.L.:** *¿Existen las posibilidades de que se planteen algunas investigaciones en este campo?*

**I.N.:** Claro que sí, incluso ya las hay.

**N.L.:** *¿Cómo cree que reaccionaría el espectador serbio si se le presentaran las películas dobladas?*

**I.N.:** Al principio se reiría. Tal vez dentro de algún tiempo la gente incluso podría acostumbrarse.



## Sección VII

### Entrevista telefónica de Nina Luki con la actriz Maša Daki

el 10 de enero de 2007

*Maša Daki, licenciada en las Artes Dramáticas, empezó a doblar los dibujos animados en el año 2001, mientras estaba en el primer año de su carrera. Para este trabajo la recomendó su profesor de dicción, aunque los examinadores de la selectividad en la Facultad de Artes Dramáticas le dijeron que la voz sería su mayor problema como actriz. Su primer trabajo fue el doblaje de los dibujos animados de corto metraje Teletubbies (Teletabis en serbio). En los últimos dos años dobló un gran número de dibujos animados trabajando para varias empresas. Nació en 1982 en Belgrado.*

**Nina Luki :** *¿Para qué empresas está trabajando?*

**Maša Daki :** La mayor parte de mi trabajo es para el estudio Loudworks o la Televisión Happy. Ahora estoy trabajando en un proyecto para la Radio Televisión Serbia con el equipo de la Televisión B92.

**N.L.:** *¿Cuál es el papel del actor en el proceso del doblaje? ¿En que consiste el trabajo del actor en un estudio de doblaje?*

**M.D.:** En Loudworks nosotros no trabajamos con un director de doblaje, aunque cuando trabajaba para otros estudios sí que lo tuvimos. Yo primero recibo el dibujo animado, lo veo y, luego, me dan el texto traducido. En la mayoría de los casos, intento interpretar del mismo modo en el que lo hacen en la versión original. Hago lo que puedo para imitar la voz original, su melodía y su carácter. Cuando no existe la posibilidad para ello, es decir, cuando el idioma original es completamente desconocido para mí, no comprendo el personaje ni

distingo bien su voz, entonces yo sola creo el tono de la voz, y la melodía del habla, pero sin cambiar mucho el timbre.

**N.L.:** *¿Cómo parece el texto de la traducción que recibe? ¿Están marcados los símbolos o los códigos de tiempo?*

**M.D.:** En la mayoría de los casos, no existen los códigos de tiempo y el texto se parece al texto de una obra de teatro, es decir, tiene escritos los nombres de los personajes y sus réplicas sin ninguna marcación. Es más fácil encontrar el momento de la película en el que aparece mi personaje cuando los códigos de tiempo están marcados. Si el personaje que yo doblo aparece muy a menudo, entonces los códigos de tiempo no son necesarios. Es de gran ayuda tener escritas las reacciones de los personajes - cuando uno se ríe, grita, da las vueltas. Así, no hay que ver la escena entera sino solamente el momento en el que aparece cierto personaje. Eso casi siempre figura en el texto y lo pone el traductor.

**N.L.:** *¿Me dijeron en Loudworks que cada actor graba aparte sus réplicas y luego se hace el montaje de la película entera<sup>59</sup>? ¿Así trabajan otras empresas también?*

**M.D.:** No. Así se trabaja en Loudworks y con la gente de la Televisión B92. Para la Televisión Happy todos grabamos estando en el estudio al mismo tiempo. Así empezamos a trabajar en Loudworks también, pero, al final, ellos se dieron cuenta de que sería muchísimo más rápido y fácil si cada actor grabara sus escenas separadamente y que ellos hicieran el montaje final. Supongo que el doblaje lo hacen todos los actores juntos cuando una empresa al no disponer de estudio propio tiene la necesidad de alquilar uno el menor tiempo posible.

---

<sup>59</sup> Esta información nos la ha facilitado el director del estudio Loudworks Predrag Đorđević.

**N.L.:** *¿Qué es más fácil para el actor?*

**M.D.:** Para mí es más fácil cuando trabajo sola, aunque doblar una escena junto a alguien puede ser muy interesante.

**N.L.:** *¿Conoce los criterios usados para elegir a los actores?*

**M.D.:** Yo soy un ejemplo muy concreto del actor que no se distingue por una gran diversidad vocal. Normalmente tengo un único timbre de la voz que es el mismo en todos los dibujos que doblo, pero cuyo carácter yo intento siempre cambiar. Por otro lado, existen los actores que a cada personaje nuevo le prestan otro timbre de voz, otro tono, la entonación etc. El estudio Loudworks hizo una gran audición para los dibujos animados de Disney.<sup>60</sup> Creo que lo que ellos buscaban eran voces parecidas a las voces originales y la velocidad con la que un actor sigue la grabación y capta las ideas. La tercera razón para la selección sería una opinión subjetiva de los que hacían la selección sobre la calidad de la voz del actor y de su interpretación.

**N.L.:** *¿Se le permite cambiar la traducción para hacerla más natural y más fluida?*

**M.D.:** Sí. Muchas veces pasa que el traductor no ha visto el dibujo animado sino solamente ha recibido el texto, así que la traducción resulta bastante literal y no es muy viva. Entonces, es más fácil crear una oración más natural que siga la lógica de la oración original, aunque no sea su traducción literal.

Si ocurre que no puedo pronunciar algo, o bien, cambio la oración, si existe una solución rápida, o bien, practico hasta que no logre pronunciarla.

---

<sup>60</sup> El mismo dato recibimos del director del estudio citado Predrag Đorđević.

**N.L.:** *¿Cómo evalúa la calidad del doblaje que se hace en Serbia?*

**M.D.:** En estos momentos se están doblando masivamente los dibujos animados como antes no se hacía. Yo personalmente, y creo que así piensan mis hermanos menores, prefiero los dibujos animados de largometraje en la versión original, porque lo que hacemos nosotros nunca será mejor que la versión original. Por otro lado, creo que aquí se dobla bastante bien.

**N.L.:** *¿Qué es lo que no te gusta en del doblaje en Serbia?*

**M.D.:** No me gusta si los actores no prestan atención al ajuste. El enunciado del actor tiene que durar igual que el de la versión original. Nosotros tenemos mucho cuidado con esto. Tampoco me gusta que las canciones no se doblen, y que dentro de un dibujo doblado aparezcan canciones en inglés. Creo que sería muy interesante hacerlo. Yo participaba en el doblaje de algunas canciones que resultaron estupendas. Para el doblaje de la serie española *Los Lunnis*, que hace el equipo de B92 para RTS, le encargaron a Žika Milenkovi<sup>61</sup> los textos de las canciones. Él escribía un nuevo texto y música sobre el tema y la melodía de una canción original. Luego, nosotros grabamos la canción y de esto se podría hasta hacer un CD musical.

**N.L.:** *¿Es importante para el actor conocer la lengua de la versión original?*

**M.D.:** Cuando hacíamos *Pokémon* aparecieron algunos episodios en turco. Para mí esto era horrible.<sup>62</sup> Necesitaba por lo menos unos veinte episodios para acostumbrarme a la lengua. Con el español también era difícil. Cuando se trata del inglés es sencillo, es la lengua que conozco y con la que me encuentro cada día, conozco su ritmo y melodía y es muchísimo más fácil seguirla.

---

<sup>61</sup> El músico de un grupo famoso de los ochenta y noventa de la música rock - *Bajaga i Instruktori*.

<sup>62</sup> Lo dicho afirma Predrag Đorđević explicando que algunas veces ocurre que los dibujos animados llegan desde los países de las lenguas minoritarias aunque no están producidos ahí.

**N.L.:** *¿Puedes citar algún ejemplo del buen doblaje de dibujos animados en nuestro país?*

**M.D.:** Creo que el doblaje de *Arthur y los minimoy*s que hizo Loudworks fue muy bueno. Es lo mejor de lo que yo he visto.

**N.L.:** *¿Qué es lo que debe tener un actor del doblaje?*

**M.D.:** Creo que es muy importante que le guste hacer este trabajo y que intente crear el carácter del personaje como si se tratara de un personaje de teatro o de película. Si se imagina que un personaje de dibujos animados es real, el doblaje es mucho más bonito y más vivo y se maneja con más facilidad.

## Sección VIII

### Entrevista de Nina Luki con Predrag Đorđević, director del estudio de doblaje Loudworks<sup>63</sup>

el 11 de enero de 2007

*Predrag Đorđević nació en 1970. Trabajaba en Radio Televisión Politika (1993-1997) y en la Televisión BK (1997-1999) como presentador y reportero. También, presta la voz para los anuncios de la televisión. En el 2000 creó el estudio Loudworks como una de las empresas dentro de la compañía Luxor cuyo director es Ratomir Kutlešić. El estudio Loudworks se ocupa de la producción de los spots publicitarios y de su música, del doblaje de los dibujos animados de largometraje y de las series de dibujos animados y de la distribución de programas y compra de las licencias de distribución. El estudio Loudworks es el autor del primer dibujo animado futurista en Serbia FAKTOR 4. Su encargo más reciente es el doblaje de los dibujos animados de Disney que se emiten en RTS.*

**Nina Luki :** *¿Cuántos estudios de doblaje hay en Serbia?*

**Predrag Đorđević :** Hay que tener en cuenta ciertos parámetros a la hora de denominar algo un estudio de doblaje. No creo que los haya fuera de Belgrado. Yo diría que en Belgrado hay como máximo tres, incluyendo nosotros.

**N.L.:** *¿Quién hace las traducciones para su estudio?*

**P.Đ.:** No hay muchos traductores que se ocupen de la traducción para el doblaje y tampoco es fácil llegar hasta ellos. A los traductores los contratamos para algunos trabajos concretos. Por ahora, no tenemos traductores que estén fijos.

---

<sup>63</sup> Algunos datos de esta entrevista facilitados por P. Đorđević figuran en las entrevistas anteriores.

Trabajamos con traductores con una gran experiencia, ya que es necesaria para el doblaje. Hay que tener en cuenta la métrica del enunciado, la concordancia de las vocales y la duración de las oraciones. Todos nos ocupamos del ajuste. Cuando el traductor hace una traducción buena y ajustada, nosotros en el estudio nos ocupamos de que las oraciones suenen de manera natural y que las vocales coincidan. Es importante, también, que los actores adapten bien el texto con los personajes. Nosotros aquí intentamos plantear algunos estándares de doblaje. Creo que el doblaje del dibujo animado de largometraje *Planeta s blagom*<sup>64</sup> que hicimos nosotros y que fue exhibido en Navidades puso los estándares de doblaje en Serbia que permanecerán durante un tiempo.

**N.L.:** *¿Cómo se fragmenta el texto traducido para el doblaje?*

**P.D.:** [...] El texto está dividido entre los personajes y sus réplicas. Se ponen entre paréntesis algunos comentarios para los actores (las acciones de los personajes). Está escrito en el *Word*. Normalmente, no hay los códigos de tiempo. Yo no tuve la impresión de que sean imprescindibles para pedirlos de los traductores, aunque podrían acelerar el proceso de doblaje. Los actores reciben la cinta con la película para que puedan estudiar el papel. Hemos dividido el texto en tomas y grabamos así para el doblaje de la nueva película de Luc Besson *Arthur y los minimoyes*. Esta experiencia fue muy importante para nosotros y seguiremos trabajando en esta dirección. Se puede decir que esto es el primer doblaje serio de una película de largometraje aquí.<sup>65</sup> Aquí todavía, la gente difícilmente decide financiar el doblaje de los dibujos animados de largometraje. El estudio *Tuck* hizo varios doblajes de este tipo.

**N.L.:** *¿Existe la censura lingüística en el proceso de doblaje?*

**P.D.:** Intentamos no estar demasiado libres en la aportación del argot. *Hercules*

---

<sup>64</sup> *El planeta del tesoro*

<sup>65</sup> *Arthur y los minimoyes* contiene las partes animadas y las que no lo son.

fue un dibujo animado muy dinámico que trataba la mitología griega de una manera muy cómica. Pero, en este dibujo animado aparecen algunas expresiones, las que si se hubieran traducido literalmente del inglés al serbio habrían tenido una connotación más vulgar. En este caso llega a emplearse la censura. Seguro que la idea del director del dibujo animado no fue provocar una impresión de ese tipo. Así que, tuvimos que modificar el texto.

**N.L.:** *¿Puede describir el proceso industrial de doblaje?*

**P.D.:** Nos reunimos con los actores después de la audición, que es la parte más importante del proceso. El doblaje de un dibujo animado normalmente lo hacen desde seis hasta ocho actores. Ellos saben que tienen que doblar algún personaje secundario además de su personaje principal. Tienen que manejar bien las transformaciones de las voces para que no sean falsas sino que posean unas características constantes. Siempre nos aseguramos de que los actores reciban el material antes de la grabación para que conozcan a los personajes. Entonces, ellos entran en el estudio insonorizado preparados para los primeros episodios de la serie. Disponen de auriculares y hay colocada una pantalla en frente para que puedan seguir el personaje e intenten revivirlo en la versión serbia. En otro lado se encuentra el técnico de sonido y el director de doblaje. El director está presente solamente al principio del proceso hasta que compruebe que los actores han creado los caracteres para los personajes. El doblaje es un trabajo muy grande - graban seis actores por tres horas al día y ningún director es capaz de seguir el proceso entero. Los actores hacen sus grabaciones individualmente en el estudio de grabación. Es la manera más fácil de hacer el ajuste luego porque si los actores llegan a decir algo al mismo tiempo, técnicamente es muy complicado conseguir el ajuste. La grabación de las réplicas de un actor está completamente limpia y se puede manipular fácilmente. La interacción de los actores debe de ser buena para la calidad de la película animada, pero de esto normalmente se ocupan los productores de los dibujos animados. La interacción, los actores de doblaje la tienen con los actores de la versión



original.

Cuando termina la grabación, se hace la adaptación de las intervenciones, que ejercen los técnicos. A ellos les interesa que las intervenciones estén ajustadas a la pronunciación de los personajes. Ellos, si creen que hay que grabar de nuevo algunas partes, pueden devolver la grabación al estudio. El ajuste es un trabajo muy exigente, pero forma parte del estándar y es imprescindible.

Después de esta fase, la grabación llega al *control-room* y se hace la mezcla que debería aportar la misma atmósfera que existe en la pista sonora de la versión original. Para esto son necesarias las condiciones profesionales. Allí, para varios tipos de intervenciones se consiguen diferentes efectos. La música es sagrada y no se debe cambiar.

Nosotros recibimos la película en el formato Beta de cuatro pistas. En dos pistas es la mezcla y en otras dos el sonido y los efectos. En RTS todavía se usa una pista, así que nosotros no tenemos que manejar cuatro pistas. Usamos una con la mezcla para que los actores puedan oír las voces originales y una con el sonido y los efectos sobre la que grabamos nuestras voces.

**N.L.:** *¿De qué manera y según qué criterios eligen los actores para el doblaje?*

**P.D.:** Para cada proyecto organizamos una audición. Luego escuchamos las grabaciones de los actores y estimamos como han caracterizado las voces sin que nos importen sus nombres. Hemos descubierto muchos actores desconocidos con voces muy buenas para el doblaje. Nuestra misión es realzar y mejorar la calidad del doblaje creando un equipo más grande de actores que ejercen este trabajo.

**N.L.:** *¿Qué requisitos tuvieron que cumplir trabajando con Disney?*

**P.D.:** En nuestro caso, concientes de que nos dieron demasiado poco tiempo

para terminar el trabajo, los de Disney pidieron comprobar las voces para solamente unos quince o veinte personajes. La tarea de controlar nuestra audición para actores la tuvo el Departamento de Disney en Polonia.

**N.L.:** *¿Para qué empresas hacen el doblaje?*

**P.D.:** Para RTS hacemos el doblaje de los episodios de Disney. La mayor parte del doblaje que hacemos, lo hacemos para los dibujos animados que compramos nosotros. Cada año visitamos la Feria de los Programas en Cannes (MIP TV). Vemos las novedades y las analizamos. Seguimos la popularidad de los programas en otros países e intentamos traer a los niños algo nuevo.

**N.L.:** *¿Cómo cree que reaccionaría el espectador serbio si se le presentaran las películas dobladas?*

**P.D.:** La gente está acostumbrada al subtítulo. Pero, considerando el nivel medio de la educación en Serbia, creo que existe mercado para ello. El público estaría dividido. Las distribuidoras intentaban dar un paso en esta dirección. Tenían ideas de doblar las telenovelas hispanoamericanas o los culebrones, pero no se hablaba del doblaje de las películas de largometraje de la alta producción. Seguro que la gente en Serbia rechazaría el doblaje de las películas de largometraje. Yo primero nunca renunciaría oír las voces originales de los actores.

**N.L.:** *¿Desde cuándo se hace el doblaje de los dibujos animados de largometraje?*

**P.D.:** A causa de la complejidad del aspecto técnico del doblaje, durante los tiempos de la antigua Yugoslavia, no se atrevían hacer el doblaje de los dibujos animados de largometraje. Se doblaban solamente los de cortometraje. Los dibujos animados de largometraje se empezaron a doblar en los años noventa.

**N.L.:** *¿Cuales son las características técnicas del doblaje yugoslavo?*

**P.Đ.:** Se ponía el dibujo animado, el cual el actor tuvo que recordar muy bien, y se grababa su doblaje hasta el final sin parar. Con el tiempo, seguro que técnicamente iban mejorando, así que se podía trabajar parte por parte. Hoy en día, con las grabaciones digitales, el trabajo es sin duda mucho más fácil. La grabación se puede adelantar o repetir y gracias al diferente software se hace todo tipo de efectos y simulaciones.

**N.L.:** *¿Cómo evalúa la calidad del doblaje en Serbia hoy en día?*

**P.Đ.:** Puedo decir que el dibujo animado *El planeta de tesoro*, que fue presentado en la televisión nacional, fue brillante. La distribuidora Tuck también hizo algunos doblajes de buena calidad, lo que no sorprende porque encargaron un equipo muy bueno de actores. Me gustó que los actores con experiencia se atrevieran a trabajar como directores de estos doblajes.

En Serbia, mientras gobernaba Milošević existía un gran vacío en todos los campos. Se produjo un daño grave en cuanto a la calidad de las cosas, el entusiasmo y los estándares de valor. Este vacío provocó una práctica muy ligera de esta profesión también. Así que pocos doblajes de dibujos animados de largometraje desde hace más de unos años atrás se pueden calificar como verdaderos doblajes.

**N.L.:** *¿Cómo evalúa el doblaje en los tiempos de la antigua Yugoslavia?*

**P.Đ.:** En los tiempos de la antigua Yugoslavia el doblaje fue bueno en cuanto a la selección de los actores y su preparación, pero técnicamente fue limitado. En cuanto a la creatividad y el valor artístico esos doblajes fueron muy buenos sobre todo en Belgrado. Los hacía el excepcional equipo de actores como Mi a Tati , la leyenda en este trabajo y el hombre al quien debemos estar agradecidos por todo lo que Belgrado consiguió en el doblaje, Nikola Simi , Đuza

Stoiljkovi etc...

**N.L.:** *¿Cómo evalúa la calidad de las traducciones para el doblaje?*

**P.Đ.:** No hay mucha gente que lo hace y no hay tiempo para que se consiga una experiencia traductológica en este campo. Los que la tienen hacen buenas traducciones.

**N.L.:** *¿Qué modalidad de traducción audiovisual usted considera mejor y por qué?*

**P.Đ.:** Sé que los americanos gracias a sus investigaciones llegaron a la conclusión de que mientras uno lee el subtítulo pierde sesenta y seis por cientos de los detalles que ofrece la imagen. Pero, yo no podría aceptar ver toda mi vida, por ejemplo, las películas de Robert De Niro o Al Pacino sin conocer sus verdaderas voces. Yo estoy a favor de la subtitulación en cuanto a las películas de largometraje y del doblaje de los dibujos animados y las películas para los niños.

## Sección IX

### **La entrevista de Nina Luki con Miroslav Živanovi , coordinador de la adquisición de programas de la Televisión B92 de la República Serbia**

(Traducción del serbio al español: Nina Luki )

En Belgrado, a 15 de septiembre de 2008

*Miroslav Živanovi trabaja en la Televisión B92 de Belgrado desde la fecha de su fundación. Al principio ejercía la función de productor y organizador de la programación, para convertirse luego, en 2004, en el coordinador de la adquisición de programas (o de la producción ajena) y de la actividad traductora dentro del Departamento de Programación. Terminó la Escuela Universitaria de Ciencias Empresariales.*

**Nina Luki :** *¿Cuál debe ser el perfil de un coordinador de la actividad traductora en una televisión? ¿Qué es lo que requiere de sus traductores?*

**Miroslav Živanovi :** Yo empecé a trabajar para la televisión por casualidad, pero una vez hube empezado me quedé para siempre. Ahora, puedo decir que me gusta lo que hago. Lo más importante de dicha profesión es saber organizar la realización de un trabajo y establecer buena comunicación entre los colaboradores, porque la televisión es un medio de comunicación en el que los plazos de entrega de traducciones son cortos y la tensión puede ser grande. Cuando empecé a trabajar, heredé un equipo de traductores que íbamos cambiando con el tiempo a fin de conseguir un equipo de profesionales que, además de dominar el inglés y el serbio, se comportaran de manera responsable, respetaran los plazos, cooperaran con su supervisor y desarrollaran sus conocimientos. Solíamos organizar los cursos de idiomas de perfeccionamiento. Tenemos unos veinte traductores autónomos y esperamos que, en un período

corto, a algunos de ellos podamos hacerles un contrato fijo. Una gran parte de nuestra plantilla son los traductores de inglés, aunque tenemos un traductor para cada una de las otras lenguas mayoritarias (alemán, francés, español, etc.). La mayoría de las distribuidoras nos entrega las versiones originales de las películas en uno de dichos idiomas junto con las listas de diálogos escritas en inglés, así que su trasvase lo realizan los traductores del inglés cuya segunda lengua de trabajo es la lengua que se habla en estas películas.

**N.L.:** *¿Cuáles son los criterios que aplican a la hora de elegir a sus traductores? ¿Los traductores con los que cooperan son licenciados en filología?*<sup>66</sup>

**M.Ž.:** Principalmente trabajamos con traductores con un título universitario; con filólogos o con los que están a punto de licenciarse. A la hora de contratar traductores, seguimos las recomendaciones para estar seguros de la calidad de sus traducciones y trabajamos con profesionales que dominan tanto la traducción como la subtitulación, dándoles un número de encargos dependiente del tiempo del que disponen.<sup>67</sup> También solemos darle la oportunidad a la gente joven que está al comienzo de su carrera para que pueda formarse en este campo y conocer la profesión haciendo algunas traducciones menos dificultosas. A veces cooperamos con los traductores que dominan el idioma y gracias a mucha experiencia en el campo de la traducción para la televisión realizan muy bien su trabajo, aunque no poseen un título universitario.

**N.L.:** *¿Le es familiar la existencia de algunos cursos de la TAV fuera de la enseñanza universitaria en estos espacios?*

---

<sup>66</sup> En esta pregunta me refiero a la licenciatura en filología porque este es el único título de este grado que, por ahora, en Serbia, se puede obtener dentro de la enseñanza de idiomas, dado que no existen ni el Departamento ni la Facultad de Traducción e Interpretación o un título universitario que les corresponde.

<sup>67</sup> Esta información nos deja suponer que el trabajo de traductor audiovisual normalmente no es la única ocupación profesional de los traductores de esta cadena. (N. del A.)

**M.Ž.:** No he oído que existieran los cursos de la traducción para la televisión<sup>68</sup>.

**N.L.:** *¿Conoce las razones por las que en Serbia el subtitulado es la modalidad dominante de la traducción audiovisual?*

**M.Ž.:** Se trata de una tradición cuyo origen desconozco. Personalmente prefiero el subtitulado y creo que con los subtítulos bien localizados y gracias a la síntesis de la información que llevan a cabo los traductores, uno puede seguir la imagen y leer los subtítulos al mismo tiempo.

**N.L.:** *¿En qué medida se diferencian los procesos de la subtitulación y el doblaje, así como los aspectos formales y técnicos de los subtítulos en distintas televisiones serbias?*

**M.Ž.:** En estos espacios prevalece el subtitulado. No existen unas reglas explícitas que regulen la traducción para la televisión, así que puedo hablar solamente del subtitulado que se hace en la cadena B92. En cuanto a las características de la traducción, el formato de los subtítulos depende del número de caracteres y del programa de subtitulación que se use. La fuente y el tamaño de la fuente igualmente depende de la empresa que encarga el trabajo. Existen los subtítulos de una o dos líneas. Cada uno debe reflejar una unidad gramatical. En el caso de los últimos, la segunda línea debería ser más larga que la primera para que la visibilidad de subtítulos sea mejor. Un subtítulo de dos líneas no debería permanecer en pantalla menos de tres segundos o más de seis, mientras que en el caso del subtítulo de una línea el tiempo de permanencia no debe ser menor de 1,5 segundos o mayor de 3. No se recomiendan demasiados subtítulos largos de dos líneas. El número máximo de caracteres y espacios de una línea es

---

<sup>68</sup> Los profesionales de la TAV en Serbia no suelen usar el término de la Traducción Audiovisual, dado que este término no está en uso ni siquiera dentro del ámbito académico de este país. (N. del A.)

distinto en las diferentes cadenas. En nuestro caso, una línea puede tener hasta 34 espacios y caracteres. La fuente de las letras de nuestros subtítulos es más pequeña que la que figura en la televisión nacional (la RTS). Nuestra intención es que, en el futuro, esa fuente sea más particular, distinta de otras televisiones y fácil de leer. Por ahora, usamos Ariel cuyo tamaño es de 32, su color es blanco y tiene un fondo que la hace visible en el caso de que el fondo de la pantalla sea también blanco.

**N.L.:** *¿Puede describir el proceso de la subtitulación?*

**M.Ž.:** Las cintas originales siempre están en el formato Beta, que se traspasa al formato DVD y se le entrega al traductor. En el caso de las películas de largometraje, que siempre se subtitulan, los traductores traducen el texto usando el Word, forman los subtítulos y, a continuación, el archivo que los contiene importan a su programa de subtitulación o a nuestro software y hacen la localización de los subtítulos. Igualmente, el texto se puede escribir directamente dentro del programa de subtitulación. Los códigos de tiempo en los programas marcan la entrada, la salida y el tiempo de permanencia de los subtítulos en la pantalla. Los programas de hoy ofrecen la posibilidad de insertar el video, para poder ver la imagen y subtitular al mismo tiempo. Antes los traductores trabajaban en su ordenador y en la pantalla de televisor veían la película mediante un reproductor de video. El programa que usamos en nuestra televisión tiene la opción de importar los archivos con los subtítulos realizados dentro de otros programas, lo que a los traductores les permite usar los programas a los que están acostumbrados. Muchos traductores, los que antes trabajaban para *Prava i Prevodi*, utilizan el programa Smart. El software que usamos nosotros, a diferencia de Smart, puede importar el archivo de video, lo que facilita el proceso de ajuste y lo hace más preciso dado que uno no se limita a utilizar los códigos de tiempo indicados en las listas de diálogos, sino sigue la imagen. Algunos traductores prefieren primero solucionar todos los problemas traductológicos, mientras que otros comienzan por formar subtítulos y, más



tarde, se dedican a resolver la traducción de ciertos términos específicos. Al componer los subtítulos o traducir el texto en el Word, en el caso de las traducciones para las versiones dobladas o el *voice-over*, el traductor nos manda por el correo electrónico los archivos y el técnico traspasa la película a una nueva cinta en la que introduce los subtítulos, hace las últimas correcciones del ajuste y entrega la cinta a los asistentes de la Dirección de Programación que revisan el programa antes de su emisión.

**N.L.:** *¿Cómo se señalan las palabras de las canciones, los versos, la voz en off o las citas en el caso de las versiones subtituladas?*

**M.Ž.:** En el caso de una voz en off o citas, nosotros normalmente usamos las comillas o la cursiva. Para las canciones también se pueden emplear las letras mayúsculas. Le permitimos al traductor que el mismo decida. En el caso de las citas se respetan las reglas ortográficas, es decir, se usan las comillas, mientras que las intervenciones de los interlocutores se separan mediante un guión. En general, se sigue la Ortografía de la Lengua Serbia, entre cuyas ediciones normalmente se usa la de la Institución cultural y la Editorial *Matica Srpska*. Los traductores suelen utilizar también el Diccionario de la Lengua Serbia publicado por la misma editorial.

**N.L.:** *¿Qué es importante a la hora de hacer el ajuste de los subtítulos?*

**M.Ž.:** Los subtítulos tienen que estar ajustados a las intervenciones de los actores y cuando los diálogos resultan demasiado rápidos, es necesario comprimir la información que contienen, conservando lo que es substancial. Así se evita un pase demasiado rápido de los subtítulos. Hay que tener cuidado de no reducir demasiado la información, sobre todo en el caso de los documentales. Para el ajuste es importante tener mucha práctica y experiencia.

**N.L.:** *¿Cuáles son los procedimientos que usan durante la síntesis de la información? ¿A veces se aplica la técnica de amplificación?*

**M.Ž.:** Durante el proceso de la síntesis de la información, que se aplica cuando las intervenciones son demasiado largas o la pausa entre ellas corta, es importante conservar la esencia de los diálogos originales. Principalmente se eliden las muletillas y se evitan las repeticiones de los nombres propios. Raramente se recurre a la amplificación. Cuando los diálogos en una película son demasiado lentos, los subtítulos permanecen más tiempo en pantalla, pero no mucho más del tiempo necesario para su lectura. Estas son las situaciones en las que el traductor puede traducirlo todo y expresar mejor su creatividad. El traductor tiene que encontrar la manera de conseguir cierto equilibrio entre el significado de los enunciados, su estilo y el tiempo que los subtítulos deben permanecer en pantalla.

**N.L.:** *¿Cuánto tiempo debe pasar entre dos subtítulos, para que el pase no sea demasiado rápido?*

**M.Ž.:** Eso depende de cómo sean los diálogos. Los subtítulos deben estar ajustados con cada interlocutor, pero no se deben «pegar uno al otro». La pausa entre los subtítulos debería durar uno o dos segundos, aunque esto depende del diálogo original.

**N.L.:** *¿Puede describir el proceso del voice-over<sup>69</sup> que se aplica en su cadena?*

**M.Ž.:** En nuestro estudio, existe una habitación insonorizada, en la que se encuentra el equipo de montaje, los ordenadores y todo lo necesario para la sincronización de una película. En otra parte del estudio se encuentra la

---

<sup>69</sup> El señor Miroslav Živanovi usa también el término la *sincronización-narración* (la traducción literal del serbio) a la hora de referirse al *voice-over*.

habitación insonorizada en la que se encuentra el narrador que lee el texto en serbio. Cuando compramos un programa de la televisión BBC, a través de la distribuidora serbia *Prava i Prevodi* (ahora estamos emitiendo uno de sus documentales llamado *Planet Earth*<sup>70</sup>), se nos debe entregar la cinta original en el formato Beta, junto con la lista de diálogos original. De la cinta original se baja el sonido, los efectos especiales y se juntan con la voz del narrador serbio y los subtítulos a una nueva Beta que se usa para la emisión. A veces, la distribuidora carece de la lista de diálogos y los traductores tienen que traducir de oído. Nosotros grabamos la cinta en formato DVD y se lo enviamos al traductor por correo electrónico, al igual que la lista de diálogos original. Entonces, el traductor revisa la grabación y el texto, asegurándose de que la cinta y el texto son legibles, ve el programa y anota las pausas que realiza el narrador y los códigos de tiempo de los subtítulos. La manera en la que trabajan los traductores es diferente. Algunos traductores, antes de realizar el trasvase, se dedican a estudiar el significado de los términos y las expresiones especializadas, los buscan en Internet, en su propia biblioteca o en los catálogos de bibliotecas de la ciudad. A veces, es de gran ayuda la biblioteca de la Filмотeca y los consejos de otros traductores. De la BBC, solemos comprar los documentales sobre animales o el mundo vegetal, así que este es el temario más común. A la hora de traducir uno de estos términos, los traductores intentan usar un término serbio correspondiente, intentando, al mismo tiempo, que el espectador pueda entenderlo. Su responsabilidad es bastante grande, dado el numeroso público al que llega la programación televisiva y porque su nombre figura en pantalla al final del programa y representa su trabajo.

**N.L.:** *¿Cuál es el aspecto del texto traducido? ¿Los traductores usan algunos símbolos o signos paralingüísticos?*

**M.Ž.:** Las listas de diálogos que recibimos de las distribuidoras no son

---

<sup>70</sup> El documental *La Planeta Tierra* actualmente se emite en España también.

siempre completas, pero las que recibimos de la BBC siempre conllevan los códigos de tiempo que los traductores revisan y copian a la hora de traducir. Ellos traducen todo lo que figura en las listas de diálogos. Los signos que aparecen en el texto normalmente son habituales, como el guión, que se usa para marcar las palabras de otro interlocutor para que el espectador pudiera distinguir quien habla en cada momento, u otros signos de puntuación. Los traductores de los documentales no introducen los símbolos que definen la entonación o las cualidades de la voz del narrador, dado que los actores serbios llevan auriculares que les permiten seguir la voz original al igual que la imagen y el texto traducido.<sup>71</sup> Ellos se preparan bien antes de grabar, estudiando la versión original y la traducción. A veces, cambian la traducción para mejorar su ajuste con la versión original y para que no exceda la medida de un corte.

**N.L.:** *¿Los traductores son los que hacen el ajuste en el caso de los documentales?*

**M.Ž.:** Los traductores deben escribir los códigos de tiempo en frente de las intervenciones y, en el caso de que estos ya existan en las listas de diálogos, las deben revisar viendo la cinta. Al mismo tiempo, ellos hacen el ajuste del texto traducido. En todo caso, cuando se presta voz al narrador de la versión original, dado que su voz no se oye, lo importante es que el enunciado en serbio no dure más que el corte, pero, si es necesario, puede exceder la duración del enunciado original. Normalmente, nuestro actor empieza a leer y para al mismo tiempo que el narrador original.

**N.L.:** *¿Nos puede describir los aspectos formales de las traducciones realizadas para el voice-over?*

---

<sup>71</sup> Se debe tener en cuenta que el dominio de la lengua inglesa es bastante importante y desarrollado en Serbia y, según el entrevistado, los actores suelen conocer este idioma en cierto grado.

**M.Ž.:** Aunque no es el caso de todas las listas de diálogos originales, ellas deberían conllevar todas las intervenciones, tanto del narrador como de otros interlocutores del documental. Al principio de las listas y sus correspondientes traducciones, figura el código de tiempo que señala la aparición del título de la película. En nuestra televisión, las intervenciones del narrador se doblan, mientras que otras intervenciones se subtitulan. Los traductores vierten el texto que lee el narrador original usando el programa Word, mientras que subtitulan las intervenciones de otros personajes en un programa de subtitulación, introduciendo los códigos de tiempo de sus intervenciones. En el texto en Word, figuran los códigos que marcan el comienzo y el final de las intervenciones del narrador, pero también está escrito el subtítulo que precede la intervención del narrador con su correspondiente código de tiempo. Así el actor serbio puede prepararse al tiempo para leer el texto traducido. Las listas de diálogos que nos proporciona la BBC, contienen información sobre las características de los canales de la grabación. Normalmente la mezcla de sonidos está en los primeros dos canales y, en los dos siguientes, está la voz del narrador original cuyo volumen nosotros bajamos para poder grabar la voz del actor serbio. En el caso de un documental, cuando la voz del narrador original está grabada en un canal aparte dentro de la cinta original, nosotros bajamos por completo el volumen de su voz, mientras que en algunas otras cadenas él se puede oír. Nuestro actor, durante la grabación, lleva unos cascos que le permiten oír al narrador original, para poder saber en qué momento comienza y termina su intervención, aunque estos datos también se le proporcionan las listas de diálogos traducidas. Dado que los interlocutores que aparecen en la pantalla se subtitulan, sus voces, naturalmente, se pueden oír. El narrador se dobla porque su voz está en off.

**N.L.:** *¿En algunas ocasiones recurren al voice-over para traducir las voces de los interlocutores, como lo suelen hacer en la Radio-Televisión Serbia?*

**M.Ž.:** Depende del programa y del número de los interlocutores. Si son

muchos, los costes del proceso de *voice-over* (o doblaje) son más grandes y se recurre al subtítulo. Intentamos bajar los costes, pero traducir la película de la mejor manera posible. Cooperamos con los mejores actores en el campo del doblaje y el *voice-over*, como son Goran Dimitrijević, Tomislav Grujić o Miloš Stojiljković. Al traducir una serie documental para los niños sobre los animales salvajes, en la que aparecían solamente tres voces, pero en off, decidimos hacer el *voice-over*<sup>72</sup> en vez de titular estas voces.

**N.L.:** *¿Cuáles son las razones para bajar por completo el sonido de la voz del narrador original? ¿Cree que se puede perder la credibilidad si la voz del narrador original no se oye detrás de la voz del actor serbio?*

**M.Ž.:** Dado que no existe una normativa prescriptiva que regule la traducción de los documentales en Serbia, nosotros hemos optado por esta técnica. Creemos que al espectador le resultaría bastante difícil seguir al narrador original, que además ni se puede oír bien, al narrador serbio y ver la imagen al mismo tiempo. Si el trabajo del traductor y el actor serbio está bien hecho, no hace falta oír la voz original.

**N.L.:** *¿Cuáles son los criterios que están siguiendo a la hora de elegir al actor serbio que debe leer el texto de un documental?*

**M.Ž.:** Si en la versión original una mujer está narrando, nosotros igualmente buscamos una voz femenina y viceversa. En los documentales que solemos comprar, los narradores son hombres y el texto en serbio lo lee uno de nuestros actores anteriormente mencionados, en cuyo caso el tono, el timbre y la intensidad del sonido de su voz son excelentes para los documentales. No nos preocupamos demasiado si el timbre de sus voces coincide con las voces

---

<sup>72</sup> Aunque el señor M. Živanović habla del *voice-over*, en este caso, más bien se trata del doblaje, dado que los narradores originales no se oyen en los documentales doblados en la cadena B92. (N. del A.)

originales, porque ellos consiguen adaptar su voz según la original, al estudiar bien el texto y la cinta.

**N.L.:** *¿Cuáles son las características del estilo de la traducción para el voice-over o, mejor dicho, el doblaje en off? ¿En qué medida el texto se dirige hacia el original y cuál es el grado de la censura política o lingüística?*

**M.Ž.:** No se practica la censura política, pero sí que se pueden censurar las palabras malsonantes, de los que los documentales realmente carecen. Intentamos seguir el original. Los traductores usan todos sus conocimientos para traducir los términos extranjeros de manera más adecuada al serbio y, si esto no es posible, se adopta el término original. Se intenta conservar el estilo y el registro del original.

**N.L.:** *¿Puede contarme algo de las características del estilo de la traducción para el subtitulado y el doblaje?*

**M.Ž.:** Hoy en día, en Serbia, es obligatorio informar a qué edad se recomienda cierto programa, lo que de algún modo nos protege de la responsabilidad a la hora de traducir tacos. Los programas con un alto contenido de palabrotas, por supuesto, se emiten después de medianoche. La censura, casi siempre, se aplica solamente en el caso de los tacos. Por ejemplo, la expresión «What the fuck?» nunca se traduce literalmente y, dependientemente del contexto, se usa alguna de las expresiones más suaves como «¿Qué es lo que haces?»<sup>73</sup> o «¡No digas tonterías!»<sup>74</sup>. En todo caso, los que quieren aprender palabrotas como ésta en inglés lo harán igualmente sin una traducción.<sup>75</sup> Algunos tacos tienen tanta fuerza expresiva, que es necesario moderarlos,

---

<sup>73</sup> M. Živanović usó la expresión serbia «Šta to radiš?». La traducción que figura en la entrevista es mía.

<sup>74</sup> En la lengua original: «Šta lupaš?». La traducción es mía.

<sup>75</sup> Estas palabras de M. Živanović ponen en evidencia la importancia que tanto los profesionales de este campo como los espectadores le conceden al papel educativo del subtitulado.

mientras que otros pierden su propósito y significado si se cambian por alguna expresión corriente que no sea malsonante. En cuanto al registro y estilo, intentamos respetar la versión original. Seguimos los cambios en el dialecto y los usos del argot que figuran en la versión original, pero los traductores intentan que el texto se pueda entender por parte del público, utilizando un tipo del argot cuyo uso es más disperso. En general, seguimos el texto original siempre y cuando su trasvase a un público determinado le pueda resultar familiar. Por ejemplo, el *yogur griego* no se traduce literalmente sino se usa un producto serbio de las mismas características. Si en la versión original aparece un nombre del mundo del espectáculo que nuestro espectador medio desconoce por completo, en la traducción usamos un equivalente serbio. Éste es el único caso en el que no se conservan los nombres de las personas famosas.

**N.L.:** *He tenido la oportunidad de seguir la serie «Grey's anatomy» que fue subtitulada por parte de su televisión. Pude ver que la palabra «cool»<sup>76</sup>, que se usaba dentro de un registro informal y que, en dados contextos, significaba la aprobación o la valoración positiva de cierta cosa o acción, fue traducida mediante un calco. De hecho, se usó la misma palabra, pero transcrita en serbio (kul). ¿Cree que este tipo de trasvases los puede entender la mayoría de los espectadores? ¿Qué posición adopta su televisión en relación con los calcos?*

**M.Ž.:** Se trata de una expresión bastante familiar que se usa frecuentemente por las generaciones más jóvenes. Las estadísticas relacionadas con esta serie, muestran que su público lo componen los espectadores relativamente jóvenes y el traductor pudo contar con ese dato a la hora de haber traducido la serie. Según mi opinión hubiera sido mejor encontrar una palabra equivalente en serbio, aunque puede que en este caso se hubiera perdido algo del valor expresivo. Nuestros traductores cuentan con la libertad, que está en proporción

---

<sup>76</sup> En español: guay o algo que mola. (N. del A.)



con su experiencia y sus conocimientos, de traer sus propias decisiones a la hora de traducir. De todas formas, nosotros de la Dirección de Programa solemos revisar las traducciones y corregir algo con lo que no estamos de acuerdo. No sancionamos los calcos si se trata de términos claros cuyo uso está bastante difundido.

**N.L.:** *¿Qué es lo que distingue las traducciones de las series de humor?*

**M.Ž.:** Se trata de un campo muy particular dentro de la traducción, en el que pocos traductores tienen experiencia. Algunos traductores conocen bien la flora y fauna, otros deportes; algunos traducen bien los dramas, poemas o comedias. Existen los que manejan bien varios campos. Nosotros intentamos dar encargos según estas preferencias de los traductores.

**N.L.:** *¿Suelen traducir las frases de una película anglosajona que aparecen en otras lenguas?*

**M.Ž.:** Si en la versión original se subtitulan las frases que figuran en otros idiomas, nosotros los traducimos sin falta. Los solemos traducir, aunque en la versión original no estén subtituladas, porque está en nuestro interés que el espectador se entere de todo. Lo mismo vale para los documentales. A la hora de comprar una película, sabemos si en la misma se habla en varios idiomas y nos aseguramos de hacer tantas copias de la cinta y de las listas de diálogos como traductores que vamos a necesitar para el trasvase de la misma. Si en nuestra plantilla no existen traductores de algunas lenguas minoritarias, los buscamos a través de las agencias de traducción. Si estos traductores no manejan los programas de subtitulación, el traductor que traduce la mayor parte de la película marca los códigos de tiempo para las partes en las que aparecen los enunciados en algún otro idioma. Si la parte del texto en otra lengua es demasiado larga y es difícil de ajustar los subtítulos sin dominar la lengua en cuestión, llamamos al traductor de este idioma para que ayude a los técnicos en

el estudio a realizar la subtitulación. Si alguna parte del texto en una lengua minoritaria no existe en las listas de diálogos, se extrae de oído.

**N.L.:** *¿Nos puede describir el proceso de los doblajes de dibujos animados que realiza la Televisión B92?*

**M.Ž.:** Doblamos algunos dibujos de cortometraje como *Bob Esponja* (*Sun er Bob Kockalone* en serbio). Los traductores usan el programa Word para traducir los diálogos. En un lado de la hoja escriben los nombres de los personajes y en el otro sus correspondientes intervenciones. Los códigos de tiempo no son obligatorios, porque los actores tienen los auriculares y oyen la voz original de su personaje. Si disponemos de más tiempo, le pedimos al traductor que los introduzca en el texto. En nuestro estudio de doblaje, en una sala, se agrupan a la vez todos los actores para doblar un episodio. Ellos tienen las traducciones con todas las intervenciones y leen la suya cuando viene su turno. A veces, un actor dobla varios personajes.

**N.L.:** *¿Los traductores de los dibujos animados usan algunos signos paralingüísticos o los símbolos?*

**M.Ž.:** Los traductores describen entre paréntesis las reacciones y las exclamaciones de los personajes. Además, los actores siempre ven la serie antes de doblarla, hablan entre ellos de las maneras en la que pueden realizar el doblaje, a veces, hasta cambian de personajes si ven que la voz de uno es más similar a la versión original que la del otro. Intentamos que las voces de la versión doblada se parezcan lo máximo posible a las voces originales.

**N.L.:** *¿Suelen subtitular las canciones de las versiones originales de películas animadas o doblarlas?*

**M.Ž.:** Las canciones se traducen para el doblaje y los actores las cantan. Si

el contrato con la distribuidora o la productora nos lo permite, hasta solemos poner estas canciones como unos segmentos aislados. La canción nunca se queda en su versión original. Los actores, a veces, modifican la traducción con la intención de darle al texto una mayor dosis de humor.

**N.L.: *¿Cómo se diferencian los acentos en la versión doblada?***

**M.Ž.: En la versión doblada de distinguen diferentes acentos con el propósito de acercarse al original. Por ejemplo, siempre se distingue el acento francés.**

**N.L.: *¿Cuál es el tiempo del que disponen los traductores para realizar los trasvases y el ajuste para la subtitulación, doblaje o el voice-over?***

**M.Ž.: Dependientemente de la experiencia y la capacidad de cada traductor, de nuestras necesidades y del género audiovisual, una traducción y el ajuste se realiza entre 3 y 10 días. Pocas veces hemos pedido que se nos entregue la traducción en 3 días. Normalmente, nos organizamos de manera que nos permita darle al traductor entre 7 y 10 días para ejercer su trabajo, lo que también nos promete mejor calidad. Ese tiempo suele ser suficiente para un traductor profesional para traducir una película. En el caso de los documentales, dados los temas específicos de los que se ocupan, nos aseguramos de que nuestros colaboradores dispongan de más tiempo.**

**N.L.: *¿Le importa descubrirnos las tarifas para las traducciones y el ajuste que se aplican en su cadena?***

**M.Ž.: No hablaría de esto.**

**N.L.: *¿Quién tiene los derechos de autor a las traducciones?***

**M.Ž.:** Nosotros le pagamos a la distribuidora por los derechos de autor sobre la película, gracias a que podemos emitir la cinta dos veces y repetir cada emisión en un período de 24 horas después. Después de esto, el material archivado o se devuelve o se destruye. En el contrato se especifica si la película va a ser subtitulada, doblada o se usará el *voice-over*. Cuando la licencia pierde su validez, si la distribuidora así lo requiere, se le devuelve la película junto con sus subtítulos o su versión doblada y esa compañía puede vender dichas versiones a otras cadenas en el país o en Montenegro. El traductor cobra solamente por la traducción realizada<sup>77</sup> y firma con nosotros un contrato en el que renuncia a los derechos de autor de su traducción, aunque sé que a veces los traductores en Serbia consiguen cobrar más veces por la misma traducción.

**N.L.:** *¿Qué opina de la calidad de la TAV y del estado de esta profesión en Serbia?*

**M.Ž.:** Los traductores firman con la cadena los Contratos de Autor que duran entre seis meses y un año, aunque la mayoría preferiría un contrato fijo. Igualmente, se les debería proponer una serie de cursos dentro del campo de la traducción para la televisión, pero esto aquí no existe. Ahora no disponemos de un revisor lingüístico, pero nuestra intención es contratar a uno que corregiría las traducciones. Creo que los traductores están satisfechos de las remuneraciones que reciben de nuestra televisión. Son muy profesionales en cuanto a su trabajo, tienen mucha experiencia y respetan los plazos. Intentamos proporcionarles todo lo que necesitan. Nos esforzamos todo lo posible para que el resultado de nuestro trabajo mutuo sean buenas traducciones. Normalmente recibimos buenas críticas o algunas correcciones de buena fe. Creo que lo importante en este trabajo son las ganas de éxito, la experiencia ganada después de los trabajos realizados y no solamente el dominio de la lengua extranjera, sino también de la gramática serbia, dado que es la versión serbia la que ven los

---

<sup>77</sup> Los profesionales de la TAV en Serbia sobreentienden que el encargo de la traducción a los traductores incluye el ajuste de los subtítulos.

espectadores. Por lo tanto, creo que la Radio Televisión Serbia realiza traducciones de muy buena calidad, pero al contrario son bastante malas las traducciones que podemos ver en los canales de la televisión por cable.

## Sección X

### **La entrevista de Nina Luki con la profesora Dr. Jasna Stojanovi de la Facultad de Filología, Universidad de Belgrado, sobre el estado de la traducción literaria y la calidad de la traducción literaria y audiovisual en Serbia**

(Traducción del serbio al español: Nina Luki )

En Belgrado, a 16 de septiembre de 2008

*La profesora Dr. Jasna Stojanovi enseña varias asignaturas dentro del campo de la literatura hispánica en el Departamento de Estudios Ibéricos en la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado. Ha realizado varias traducciones entre las que sobresalen las de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra, ha traducido sus Entremeses entre otras obras, y es el miembro de la Sociedad de Cervantistas. Es autora de varios estudios y trabajos relacionados principalmente con la obra de Cervantes y su bibliografía.*

**Nina Luki :** *¿Cuál es el perfil de los traductores para la televisión en Serbia?*

**Jasna Stojanovi :** Muchos de ellos no poseen la formación universitaria<sup>78</sup> correspondiente, sino dominan el idioma, normalmente el francés o inglés, porque en el caso de español normalmente se trata de traductores que son licenciados en Filología Hispánica. Se traduce con rapidez, dada la cantidad de las series que se emiten, y en las traducciones abundan errores ortográficos,

---

<sup>78</sup> La profesora Jasna Stojanovi se refiere a la formación en el campo de Filología. Recuerdo que la facultad o departamentos de Traducción no existen en Serbia.

sobre todo las traducciones del inglés. Se traduce literalmente sin tener en cuenta el sentido, se introducen calcos y palabras nuevas que, a veces, son deformes. En general, el nivel de ortografía en los medios de comunicación ha bajado. En la revista *NIN* se pueden ver muy a menudo las críticas de malas traducciones y de las traducciones literales de modismos.

**N.L.:** *¿Cuál es su estimación de calidad de las traducciones literarias y audiovisuales en Serbia?*

**J.S.:** En el caso de la traducción literaria habría que estimar traducciones en particular, así que no puedo dar un juicio general. Hay buenas y malas traducciones. Seguro que la crisis social dejó su huella. Aunque me gustaría que este período hubiera terminado, lo cierto es que todavía hay editoriales que publican cualquier cosa. Había robos de traducciones y traducciones de mala calidad, no corregidas y con muchos errores ortográficos. Normalmente hay menos incorrecciones en las traducciones publicadas por parte de las editoriales más grandes, dado que respetan el proceso de la elaboración de la traducción de una obra y siguen la cadena de trabajo que va desde el traductor al revisor lingüístico, corrector y editor. De tal forma, la posibilidad de un error es mínima.

En el caso de las traducciones para la TV, creo que hay muchas traducciones de mala calidad. Las cadenas de mayor prestigio, como la Radio - Televisión Serbia o B92, emiten las traducciones de una calidad mejor, sobre todo en el caso de la traducción de los programas de contenido cultural o científico. La RTS tiene una larga tradición y allí se esfuerzan por proporcionar buenas traducciones. Creo que en Serbia se traduce bastante y que solemos ver los productos vertidos de otras lenguas. En la programación hay muchas series y películas extranjeras y cada vez más españolas o europeas. Somos una nación pequeña y tenemos la necesidad de traducir mucho tanto las obras de literatura como los textos audiovisuales.

**N.L.:** *¿Sabe si en Serbia existen los cursos en los que se enseña el subtítulo o la traducción audiovisual?*

**J.S.:** No conozco ninguno. En la Facultad de Filología existen cursos prácticos de traducción.<sup>79</sup>

**N.L.:** *¿Cree que la facultad de Filología ofrece una educación suficiente a los futuros traductores?*

**J.S.:** Creo que sí.

**N.L.:** *¿Existe la necesidad de crear cursos especializados de traducción audiovisual y enseñar también los aspectos técnicos y formales de la subtitulación?*

**J.S.:** Me parece lógico crear tales cursos. Hasta se podrían abrir cursos de traducción literaria. Habría que encontrar personas que pudieran realizarlos. Gracias a un programa de cooperación con universidades españolas, en nuestra facultad trabaja un filólogo de la Universidad de Alicante que antes daba clases de español, pero este año su idea es enseñar la terminología jurídica en la Facultad de Filología o de Derecho. Realmente, hay mucho que investigar en este campo, dado que ni siquiera tenemos un diccionario bueno de español en general. No existe una investigación continua de la terminología hispánica y habría que trabajar mucho.

Una de las asignaturas que he ofrecido enseñar durante el curso 2008/09 es la crítica de las traducciones de obras antiguas de los períodos que yo estudio (Lazarillo de Tormes, Don Quijote etc.). La idea es investigar y analizar con los estudiantes las traducciones que existen de estas obras. Con este propósito, comenzaremos con una introducción en la Teoría de la Traducción. Veremos si

---

<sup>79</sup> Estos cursos suelen tratar, sobre todo, los textos literarios. (N. del A.)



esta asignatura durará y si les parecerá interesante a los estudiantes.

**N.L.:** *¿Cuál es el perfil de los traductores de literatura?*

**J.S.:** Normalmente poseen la formación universitaria, aunque no siempre en el campo del idioma del que traducen. A veces, los traductores licenciados en la filología francesa traducen del español. Son lenguas similares, pero no tan enlazadas. Yo domino más de una lengua, pero no me atrevería traducir de todas ellas. Está bien especializarse en unos tres idiomas como máximo. En este país, los traductores literarios suelen estar mejor formados y poseen mayor conocimiento que los traductores de otras especialidades.

**N.L.:** *¿Cuál es el método que mayormente se aplica en las traducciones literarias y luego, audiovisuales – extranjerización o naturalización?*

**J.S.:** Creo que prevalece el método según el que se intenta no verter siempre los términos y expresiones extranjeras en los equivalentes serbios sino traducirlos o explicarlos, sobre todo si se trata de un término nuevo de la lengua moderna. En el caso de los modismos y refranes, se plantea un dilema: traducirlos mediante un equivalente serbio o dejar que guarden un tono extranjerizante. En esa situación no existen reglas, uno debe actuar con cautela y de manera sutil. A veces, se puede usar un refrán o dicho serbio si hay que verter los refranes o dichos con un significado más amplio que no está vinculado con una cultura en particular. Sin embargo, si resulta que el equivalente serbio está determinado por nuestra cultura, no encajará en el contexto perteneciente a una cultura distinta. El traductor siempre necesita razonar, no puede actuar como si estuviera programado sino tiene que considerar todas las circunstancias: la lengua origen y meta, la época en la que ocurre la trama, el período al que pertenece el escritor etc.

Yo estuve investigando las traducciones de Don Quijote durante diferentes

épocas de nuestra cultura. Por e Popovi<sup>80</sup> se aproximaba tanto a la versión origen como a la versión meta. Por ejemplo, él tradujo la palabra *escudero* en *konjušar* (mozo de caballos), dado que encajaba más en nuestra cultura traductológica, ese tiempo y ambiente. Esto es un ejemplar del ajuste de los modelos culturales. Con el tiempo, estos ajustes estaban disminuyendo.

En este país, la cultura anglosajona está muy presente y el mensaje que proviene de ella, al igual que de Alemania o Francia u otro país, hay que traducir en cuanto más verosímil posible. Algunos dicen que las notas o explicaciones no son recomendables, pero yo prefiero explicar algo que dejarlo sin que se pueda reconocer su significado por el lector. La cultura española es grande y, a veces, ellos pueden permitirse este tipo de adaptaciones. Su público debe entender lo que lee y dado que tienen una cultura bastante específica, subordinan lo extranjero a su medida y costumbres. Son más abiertos hacia la naturalización. Nosotros antes intentamos aprender más de una cultura foránea.

**N.L.:** *¿En qué grado se le permite al traductor ser creativo?*

**J.S.:** Cuanto más renombrado sea el escritor menor es el grado de la libertad con la que puede traducir el traductor. Creo que si se trata de un gran autor, no debería ser yo la que cambie su obra. Por otro lado, existen situaciones en las que un traductor tiene que ser creativo, usar sus conocimientos, su imaginación e intuición y verter el texto de la mejor manera posible. Asimismo, debe tener cuidado a la hora de alejarse del original. Creo que el traductor debe ser lo más fiel posible y respetar en mayor medida el original porque si al texto le da un tono demasiado personal, puede ser que éste ya no sea el mismo, que no sea el texto de Flaubert u otro gran escritor. Está claro que no debe traducir de manera completamente literal, y que tiene que proporcionar un mensaje claro para sus compaisanos.

---

<sup>80</sup> Traductor e intelectual serbio del siglo XIX. Para más información sobre esta traducción en Jasna Stojanovi, «Génesis y significado de la primera traducción serbia de *Don Quijote*» en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009.  
<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/>> [Consulta: 27/07/09.] (N. del A.)

**N.L.:** *¿Se le permite a un traductor reputado crear las tendencias en la traducción y realizar un tipo de recreación?*

**J.S.:** Esto es cierto. Sobre todo en las culturas minoritarias como en la nuestra. Existen los nombres acreditados, probablemente con razón, así que los editores les permiten traducir con más libertad y suelen subrayar que se trata de un texto vertido por ellos. A veces, lo hacen con acierto, pero allí yo suelo dudar, dado que no creo en “grandes nombres”.

**N.L.:** *¿Qué es lo que importa a la hora de traducir: transferir el mensaje y la intención del autor o provocar el mismo efecto?*

**J.S.:** Lo más importante es conseguir el mismo efecto sin que se tergiverse la esencia del mensaje. Si la intencionalidad del texto está reproducida, no importan los pequeños errores. Acudiré de nuevo a *For e Popovi* para dar un ejemplo. Muchos han criticado la primera traducción de *Don Quijote* cuyo autor fue él. Realmente, se pueden percibir errores, hasta, aunque en pocas ocasiones, elidió algunas partes de las oraciones. Fue un traductor autodidacta y es normal que cometía errores, pero la impresión que produce su texto es la misma. Cuando uno lee su versión, se da cuenta de que se trata de la misma obra aunque Sancho no es un escudero sino un mozo de caballos.

**N.L.:** *¿Cuándo usted traduce, en que piensa primero: en la cultura origen o en la que recibe el mensaje?*

**J.S.:** En las dos. Lo importante es que la traducción sea entendible y que el lector se percate del texto con facilidad. Por otro lado, siempre lucho y me esfuerzo enormemente para transferir lo que el escritor quiso decir e intento cuanto puedo ser fiel al original. Esa es la razón por la que, a veces, introduzco las explicaciones de términos o de los nombres que guardan algún significado simbólico y que son muy comunes en las obras de Cervantes. Él quería

completar su mensaje a través del uso de esos nombres y es muy importante que el lector se entere de su significado. A algunos traductores no les gusta introducir estas explicaciones porque creen que el texto resultaría difícil de seguir y ésta es una opinión legítima. Cada uno tiene su punto de vista. Traducir los nombres tampoco es la mejor solución, sobre todo porque algunos nombres no se pueden traducir. El principio que sigo en general es no traducirlos sino proporcionar una explicación de su significado.

**N.L.:** *¿Cómo es el estado de la profesión de un traductor tanto literario como audiovisual? ¿Cuáles son las tarifas?*

**J.S.:** Creo que la profesión de un traductor literario no se respeta suficientemente. Aunque estamos muy interesados en la literatura foránea y existe la necesidad de traducir sus obras, el estado de la profesión traductora no es como debería ser. Es bastante mejor que antes, lo que confirma la existencia de la Asociación de Traductores Literarios que protege a sus miembros y sus derechos. Creo que sigue existiendo la tendencia de menospreciar a los traductores y que parte de la culpa la tienen tanto los editores como aquellos traductores que aceptan cualquier tarifa, traducen con rapidez y quizás ni siquiera están formados para ese trabajo. De tal forma, empeoran las condiciones para los que valoran su propio oficio y poseen conocimientos y experiencia. Cuando un traductor llega a tener cierta acreditación por su trabajo, aun más le importa que su profesión sea valorada. Vivimos en un espacio pequeño y, aunque suene contradictorio, es difícil conseguir encargos, porque traducen siempre las mismas personas. La gente y los editores siempre piden las traducciones cuyo valor está demostrado. Difícilmente se deciden leer las versiones nuevas y siempre vuelven a leer a los traductores «afamados». No quiero desfavorecer a los traductores populares, entre los que hay personas que trabajan muy bien, pero creo que deberíamos estar más abiertos a las traducciones de los traductores más jóvenes que todavía no son tan conocidos.

En el caso de la traducción literaria, normalmente se paga según el número

de páginas traducidas y pienso que las tarifas igualmente muestran lo poco que se estima esta profesión. Creo que los precios varían alrededor de 10€ por una página traducida de una lengua extranjera al serbio y pueden bajar hasta 3€ por página. Lo máximo que uno puede llegar a recibir son 50 €. Por ejemplo, puedo yo tener el título de Doctora en Literaturas Hispánicas, pero las editoriales siempre elegirán al que cobra menos. La situación es muy difícil y siempre supone una lucha. Yo soy traductora y soy miembro de la Asociación, pero esto no es mi oficio principal ni vivo de ello. Traduzco porque esto me supone una satisfacción y trabajo según mi ritmo propio sin competir con nadie. Tampoco, es mi objetivo publicar cuantas más traducciones posibles. Tengo una postura algo específica hacia este trabajo y esto impone ciertas consecuencias. Por ejemplo, está a punto de aparecer en venta mi traducción de una biografía de Miguel de Cervantes publicada por el mismo editor que publicó mi traducción de *Entremeses* de Cervantes. Según nuestro acuerdo yo invertí en la traducción, es decir, no cobré por ella, mientras que él invirtió en la imprenta de la obra. Esto se hace muy a menudo cuando a un traductor le importa que la traducción esté publicada. Yo realicé la traducción de la dicha Biografía por amor y afición y me pareció un buen acuerdo que alguien financiase solamente la imprenta. Los traductores célebres pueden pedir una remuneración mejor. Es muy difícil vivir de la traducción.<sup>81</sup>

Existe otro fenómeno. El Ministerio de Cultura español financia las traducciones de sus obras a serbio. Uno solamente debe presentarse a sí mismo y a su traducción y ellos deciden si van a ayudar su publicación. Yo fui la primera que empezó a colaborar con ellos dentro de este programa y así se publicaron mis primeras traducciones. Ahora lo hace mucha gente, pero sospecho que todas las traducciones publicadas de esta forma son de buena calidad. A veces, las personas se comprometen a realizar las traducciones para las que no están preparadas, porque pueden cobrar bien. Se traduce mucho del

---

<sup>81</sup> Esta opinión la confirma la renombrada traductora Aleksandra Man i con la que tuve la oportunidad de hablar sobre el tema del desarrollo de la Teoría de la Traducción en Serbia y del estado de la profesión de los traductores literarios.

español y se vierten muchas obras antiguas. También, existen otras asociaciones o centros que financian nuevas traducciones. En cuanto a los traductores especializados que trabajan en las empresas, elaborando las traducciones de correspondencia, jurídicas y económicas, que no son nada fáciles, creo que son muy infravalorados. En la mayoría de los casos se trata de mujeres y se les paga como si fueran secretarías.

## Sección XI

### **La entrevista de Nina Luki con Bojana Kovačević , traductora audiovisual y literaria**

(Traducción del serbio al español: Nina Luki )

En Belgrado, a 10 de abril de 2009

*Bojana Kovačević es licenciada en Idioma Español y Literaturas Hispánicas. Gracias a su profesora de la Universidad, Aleksandra Manić<sup>82</sup> empezó a traducir durante sus estudios, vertiendo en serbio varias historias cortas y cuentos de los escritores españoles e hispanoamericanos en la revista REC. Enseñaba español en las academias privadas en Zrenjanin y Novi Sad en Serbia. Tradujo varios libros y dramas del español y del inglés de los que sobresalen «Antes del Fin» de Ernesto Sábato, «Una comedia ligera» de Eduardo Mendoza, «Diana o la cazadora solitaria» de Carlos Fuentes, «Ojos bonitos, cuadros feos», un drama de Mario Vargas Llosa etc. Trabajaba en el ámbito multimedia y como intérprete consecutivo. Desde 2001 hasta 2003 traducía películas para la empresa SOFTITLER con la sede en Hollywood y varias oficinas en Europa. Este año empezó a cooperar de nuevo con la mencionada empresa.*

**Nina Luki :** *¿Están las ediciones de películas de la empresa SOFTITLER para la que trabaja disponibles en el mercado serbio?*

**Bojana Kovačević :** Sí, pero solamente en el formato DVD.

**N.L.:** *¿De qué manera funciona la cooperación entre dicha empresa y sus traductores?*

---

<sup>82</sup> Sobre el tema de las obras académicas escritas sobre la Teoría de la Traducción en Serbia y el estado de la profesión de un traductor literario, tuve la oportunidad de hablar también con la Dr. Aleksandra Manić que actualmente trabaja en el Instituto de Literatura de Belgrado y traduce. Anteriormente enseñaba en la Universidad de Belgrado y la Universidad Autónoma de Madrid. Las conclusiones de dicha conversación figuran en el trabajo al que este anexo complementa.

**B.K.:** Ellos suelen dar la misma cantidad de textos a todos traductores sin tener en cuenta sus preferencias o el tipo del texto que mejor traducen. Cada seis meses realizan pruebas. A los traductores les piden que evalúen los trabajos de otros traductores y dar su opinión sobre ellos. No se trata de un examen, sino de una evaluación del trabajo de los traductores. No suelen dejarnos saber los nombres de otros traductores ni recomendar nuevos traductores. Todos los trabajos que entregamos los firmamos con unos códigos.

La empresa Softitler realiza traducciones a la mayoría de las lenguas. Tiene departamentos en todo el mundo, cinco de ellos en Europa. A mí me mandan los textos de Florencia. También existen departamentos en París y Barcelona. No existe un departamento en Serbia y principalmente se traduce para el mercado extranjero.

**N.L.:** *¿De qué manera comenzó a traducir para esa empresa?*

**B.K.:** Empecé a trabajar para ellos gracias a la recomendación de un amigo de Madrid. Primero me mandaron unos textos de prueba para traducir dentro de un plazo muy corto, dado que los plazos siempre son cortos. Más tarde recibí un correo de ellos en el que decían que mis traducciones satisfacían sus criterios y que me contactarían para encargarme los trabajos. Nosotros, realmente, no tenemos ningún contacto visual, solamente contactamos a través del correo electrónico. Después de un tiempo se empezaron a producir las ediciones DVD para nuestro mercado y empezamos nuestra cooperación. Yo para ellos traduzco solamente del inglés, aunque me licencié en Filología Hispánica e Lengua Inglesa. El conocimiento del español me sirve cuando realizo las correcciones de otras traducciones en las que aparecen términos en español o cuando hay que transcribir los nombres hispánicos.

**N.L.:** *¿Puede describir el proceso de subtitulación que se sigue la empresa con la que coopera? ¿Cómo y en que formato se le facilita el material? ¿Son*



***los traductores los que realizan el ajuste de los subtítulos además de traducir?***

**B.K.:** Son muy profesionales. Se trata de una productora hollywoodiense que no permite errores. Antes me mandaban el material por el correo DHL, pero ahora toda correspondencia se realiza a través de Internet. Cada traductor tiene su palabra clave que le permite acceder a la página web de la compañía, así que puedo descargar películas que traduzco y que figuran en una resolución bastante baja y se abren en unas pantallas pequeñas (es imposible reproducirlas en pantallas grandes). El programa para subtitular y el corrector ortográfico, así como otras herramientas me los envían a mi correo electrónico. La película se puede abrir dentro del programa de subtitulación porque insisten en que se vea la película antes de subtitularla para evitar los errores. Un par de veces tuve que empezar la traducción sin la cinta porque el envío tardaba, así que me equivoqué con el género gramatical al verter un par de frases sin conocer el contexto. Por estas razones, reclaman que se vea la película que o bien mandan o se baja de su sitio web. A uno de los traductores le encargan la traducción, mientras que otro realiza la primera corrección (*proof 1*) y el tercero revisa el texto por la segunda vez. Luego, la dirección técnica ejerce las últimas correcciones y repasa la ortografía.

En la ventana del programa de subtitulación, en el que se puede ver la imagen, en la primera de las columnas, se pueden importar los subtítulos en inglés, que luego se traducen. Para la traducción se usa la segunda columna, mientras que la tercera sirve para realizar las correcciones. Los subtítulos vienen ya sincronizados con las intervenciones de los actores, dado que se introducen en vez de los subtítulos en inglés y ocupan el mismo espacio. Solamente hay que introducir la traducción al serbio de los subtítulos en inglés. Normalmente no existe la necesidad de sincronizar de nuevo el subtitulado. Raramente ocurre que pidan que divida algún subtítulo en dos. Los programas de subtitulación que usamos regularizan el número de los espacios que puede aparecer en los subtítulos. El color rojo de las letras señala que el número de los espacios y caracteres es mayor de lo debido y que habría que cortar la longitud del

subtítulo. Los caracteres de color amarillo aparecen hasta que se exceda el número recomendado de los espacios que debe ocupar el subtítulo.

Son muy prudentes a la hora de elegir sus cooperadores. Cada traductor a veces realiza revisiones de los textos de otros traductores. De vez en cuando, igualmente se vierten los tráileres que contienen cerca de veinte subtítulos. Algunas veces me encargan para traducir películas o tráileres y otras a corregir subtítulos.

**N.L.:** *¿Puede nombrar algunas de las películas que ha traducido?*

**B.K.:** *Beautiful Mind, Back to the Future* (todas partes), *Jurassic Park* (todas partes), *Charlotte Gray*, etc. Casi cada película que traduje incluía los comentarios, tráiler, *como se rodó*...

**N.L.:** *¿Cómo se traducen los títulos de las películas?*

**B.K.:** Los traductores no se ocupan de la traducción de los títulos, sino los cooperadores especialistas en cada una de las lenguas a las que traduce esta compañía. Los títulos tienen que coincidir en todas lenguas.

**N.L.:** *¿Cuáles son las características formales del subtítulo?*

**B.K.:** La fuente y el tamaño de letras están decididos por ellos y su uso está proporcionado por el programa. El número de los espacios y caracteres, así como la duración de un subtítulo, se regulan automáticamente. Dentro del programa de subtitulación se usan colores. Las letras de color azul se usan para las notas. Luego existen el campo verde y rojo, para que los traductores expresen sus dudas, problemas o preguntas o para marcar el texto que habría que comprobar.

**N.L.:** *¿Cuál es el criterio que siguen a la hora de dividir un subtítulo en dos líneas?*

**B.K.:** Cada línea debe tener sentido. No se puede separar solamente una palabra, ni se debe separar el verbo auxiliar del verbo principal, pero el pronombre o la persona y el verbo se pueden colocar en diferentes líneas. La primera línea siempre es más corta que la segunda para que la imagen se vea mejor, aunque en Serbia se suele hacer lo contrario.

**N.L.:** *¿Cuál es el problema más característico a la hora de traducir del inglés al serbio? ¿De qué manera realizan la síntesis de la información?*

**B.K.:** En general, se intenta proporcionar una traducción lo más corta posible: varias palabras se reducen a una o dos. Eso facilita la lectura de los subtítulos y la percepción de la imagen. Son muchos los argumentos que están a favor de la comprensión del texto traducido dentro de lo posible. Se evitan descripciones en la mayor medida posible, y no se repiten las palabras de un actor si él las pronuncia más de una vez reiteradamente. La compañía dispone de varios libros de estilo, cuyo contenido está protegido y que describen de qué manera hay que realizar la síntesis de la información. Los contratos que firman los traductores son muy rigurosos y protegen tanto los datos que contienen estos libros como los programas de subtitulación que se usan y continuamente actualizan.

**N.L.:** *¿Cuáles son las convenciones que sigue su empresa en el caso de la traducción de los nombres propios y topónimos?*

**B.K.:** Para todo existen reglas que a veces son flexibles y a veces no. Los nombres propios y topónimos se traducen según las reglas que prescribe la Ortografía de la Lengua Serbia que esta compañía cinematográfica respeta.

**N.L.:** *¿Cómo se marcan en el subtítulo las canciones o voces que en la película están en OFF (las canciones que se oyen por la radio)? ¿Cuándo se usan las letras mayúsculas, la cursiva o las comillas?*

**B.K.:** Normalmente, para las voces en off, las canciones y la poesía se usa la cursiva. Para la poesía también se usan las comillas. Los versos se traducen, salvo que la traducción ya existe, en cuyo caso al traductor se le facilita la información sobre su ubicación. Si una canción aparece tanto en el tráiler como en la película, las traducciones deben ser iguales, es decir, se usa la realizada por el primer traductor. Todo tiene que estar compaginado. Las letras mayúsculas se utilizan solamente en el caso de la narración o cuando se debe subtitular un texto escrito.

**N.L.:** *¿Existen algunas discrepancias entre la normativa propuesta por la Ortografía de la Lengua Serbia y las convenciones del formato de los textos audiovisuales traducidos por su empresa? ¿Se suelen usar, por ejemplo, los puntos suspensivos para indicar la continuación de un subtítulo en la proyección siguiente?*

**B.K.:** Las diferencias son muy pequeñas. La compañía casi por completo sigue la ortografía serbia, es decir, de cada lengua a la que se traduce. La única excepción es el uso del guión en el principio del subtítulo sin un espacio que debería figurar entre él y la primera palabra.

**N.L.:** *¿Se puede notar en los textos traducidos algún modo de la censura política o lingüística?*

**B.K.:** Todo se traduce como es, aunque existen ciertos límites a la hora de traducir las palabras o expresiones malsonantes. No hay que censurar los tacos, pero no se deben repetir y hay que intentar que el texto no sea demasiado vulgar.

**N.L.:** *¿En qué medida se le permite ser creativa y decidir sobre las posibles traducciones?*

**B.K.:** Debo tener cuidado a la hora de traducir los modismos y refranes, decidiendo cuando es apropiado usar un equivalente serbio. Si aparece un nombre de alguna persona célebre la dirección técnica le facilita al traductor una nota que explica quien es la persona. Depende del traductor si va a usar este nombre o lo cambiará por un equivalente serbio. Yo no suelo usar los equivalentes serbios, dado que este tipo de trasvase nunca es suficientemente preciso. Antes opto por añadir una palabra u oración para explicar de quién se trata. Los valores de las magnitudes se convierten en los valores que se aplican en la lengua meta (millas se cambian por kilómetros etc.).

**N.L.:** *¿En qué consiste la traducción del humor?*

**B.K.:** En este caso, la imagen es muy importante y de mucha ayuda. Me gusta traducir películas de humor; me parecen muy divertidas. He traducido varias de grandes productoras.

**N.L.:** *¿Cómo estima la calidad de las traducciones de su empresa?*

**B.K.:** Realizan unas traducciones de mucha calidad y todo el proceso es muy profesional. Dudo que las compañías serbias realicen traducciones de la misma calidad o posean tales programas.

**N.L.:** *¿Cuáles son las tarifas?*

**B.K.:** Los precios de la traducción de una película dependen del número de los subtítulos. Se paga entre 150 y 300 €por filme, pero si hay que traducir un tráiler las tarifas son un poco más altas.

**N.L.:** *¿Cuál es normalmente el plazo de entrega?*

**B.K.:** Los plazos son cortos. Normalmente uno tiene tres días o menos para traducir una película. En general se trata de plazos de entre 2 y 5 días.

**N.L.:** *¿Cuál es el estado de la profesión del traductor audiovisual?*

**B.K.:** No podría dar un juicio general. A mí me conviene este tipo de trabajo porque lo puedo realizar desde casa... A veces, si dispones de solamente tres días para traducir 300 subtítulos, tienes que trabajar tanto de día como de noche para cumplir el plazo. Cuando se aceptan todos los encargos, uno puede ganar bastante al mes. Al final del mes hay que mandar los recibos y la información sobre el número de películas y subtítulos traducidos por correo electrónico. Ellos confirman el recibo desde los Estados Unidos y efectúan el ingreso. Las tarifas figuran ya en el contrato, y se gana aproximadamente 15€ por un subtítulo traducido.

# PRAVILA

## 1. Organizacija titla

U dvorednom titlu  
tekst deliti po sintaksi kim celinama.

- a) *U dvorednom titlu tekst ne  
treba da stoji ovako.*
- b) *U dvorednom titlu  
tekst bi trebalo da stoji ovako.*
- c) *Zašto?  
-Zato što se tako lakše ita.*
- d) *Šta ako tako ne može  
da stane? -Ako baš ne može,  
  
pre ite u drugi titl,  
ali razdelite re enicu po celinama.*
- e) Ne: *Kako si? -Dobro.* Da: *Kako si?  
-Dobro.*
- f) U jednom titlu ne bi trebalo da bude više od dve crtice, tj. dijaloga troje ljudi:
- | Ne  | Da (podeliti u dva titla)  |
|---|--|
| <i>Idemo li? -Kuda?<br/>-Zar ne znaš? -Ja znam.</i> | <i>Idemo li?<br/>-Kuda? ( -Zar ne znaš?)<br/><br/>(Zar ne znaš?)<br/>(-)Ja znam.</i> |
- g) Ako jedna re enica staje u jedan red, nije potrebno deliti je u dva:
- | Ne | Da |
|----|----|
|----|----|

*Pitam se gde li su je  
iskopali.*

*Pitam se gde li su je iskopali.*

- h) Samo izuzetno duge re i prenositi u drugi red:

*Pomenuti pojam, u parapsiho-  
logiji poznat kao levitacija, itd.*

- i) *Uvek stavljati tri razmaka. -Zašto  
stavljati tri razmaka? -Lakše se ita.*

## **2. Jedna re enica u dva ili više titlova**

- a) **Nikad** ne prebacujte samo jednu re u idu i titl:

*To, naravno, ne e uticati na naš  
dogovor. On predvi a etiri*

*priredbе.*

- b) Kada se re enica nastavlja u idu em titlu, ne stavljaju se tri ta ke, sem ako se ne nastavlja prekinuta misao.

- c) Ako jedna re enica staje u tri reda, najbolje je podeliti je tako da prvi titl bude jednoredan, a drugi dvoredan (zato što se kra i tekst lakše pamti):

*Pomislio sam u sebi*

*da to možda i nije tako loše  
kao što mi se inilo.*

- d) Od titlova ne praviti nerazumljivu šumu re i:

*i zvao je. –Oti i u do nje, samo  
da sredim ovo. –I kaži joj da*

## **3. Titlovanje**

- Titlovanje je podjednako važno kao i sam prevod. Svaki titl mora da bude na svom mestu. Titlovi ne smeju da kasne za dijalogom, jer se tako više ne zna ko šta govori
- Optimalno trajanje punog titla trebalo bi da bude najmanje tri sekunde, ali kako to nije uvek izvodljivo, donja granica je dve i po sekunde. Titlovi u



kojima su manje poznati izrazi, igre reči i slično trebalo bi da stoje malo duže

- Za jednosložne reči dovoljna je jedna i po sekunda
- Šta ne raditi:

*Da.* (pauza dve sekunde). *–Stvarno?* (pauza dve sekunde)  
*–Kad ti kažem.*

Dakle, svaki titl koji može da stoji zasebno neka i stoji zasebno, da se ne bi unapred otkrivalo šta će ko reći. To posebno važi za tzv. punch line (poentu štosu)

- Ne sme se dogoditi da titl izađe ranije i “eka” da bude izgovoren
- Kad god je to moguće, titl sklanjati s promenom kadra

#### **4. Sleng, psovke, vulgarnosti**

- Izbegavati najnoviji i lokalni sleng. Tekst treba svako da razume
- Ne treba biti vulgaran po svaku cenu i pisati vulgarnosti tamo gde ih u dijalogu nema
- Eufemizme za polne organe ne prevoditi najvulgarnijim domaćim izrazima
- Izbegavati psovke s bludnim radnjama s članovima porodice
- Kad stoje sami, “shit”, “fuck” i slično nije neophodno prevoditi

#### **5. Interpunkcija**

- Tri tačke upotrebljavati samo ukoliko je misao prekinuta ili u slučaju obraćanja
- Znak uzvika samo ako neko zaista viče! I obavezno ako neko viče!
- Znakove interpunkcije nikada ne duplirati (!!) (??)
- Znak uzvika i znak pitanja nikada ne pisati zajedno (!?)
- Glas naratora (ili sa radija, televizije, tekst pesme) malim slovima (lakše je), sa znacima navoda i to otvoreni navodnici na početku prvog titla, zatvoreni na kraju poslednjeg, ili velikim - ko voli.

#### **6. Razno**

- Ne piše se “U glavnim ulogama”, “Scenario”, “Kraj” itd.
- Napisati ako je film snimljen po literarnom predlošku ili ne, čemu slično ili ako ima posvetu
- Posle titla s cenjenim prevodilačkim imenom staviti titl: Obrada: RTS

- Obavezna literatura: “Jezi ke nedoumice” dr Ivana Klajna (novije izdanje)
- Tekst obavezno prekontrolisati još jednom posle ura enog vremena
- Nema potrebe da potpis prevodioca stoji duže od dve i po sekunde
- Imena/nazive novina, asopisa, bioskopa, TV i radio stanica i emisija, itd. ne prevoditi (ukoliko ih je uopšte potrebno prevoditi) doma im ekvivalentima
- Titl ne zapo injati brojem (25.000, itd.), osim ako druga ije nikako nije izvodljivo
- Namerno iskrivljene re i ili imena staviti pod znake navoda
- “Pandur” ne koristiti ili koristiti izuzetno retko, kad baš mora
- Ne duplirati uzvike (Jao! Jao!; Bože! Bože! itd.)
- Ovakvo glumatanje u titlu potpuno je nepotrebno:

*Ja... ja... mislim... ovaj... znaš... ovaj...  
ne znam šta da ti kažem.*

Ovo je sasvim dovoljno:

*(Ja...) Ne znam šta da ti kažem.*

## NIKAD

jako (lep)  
puno (posla)  
g., g-din  
g- a, g- ica  
dr  
prof.  
god.  
2 dana, 3 puta  
50.000 \$  
50 hiljada  
 $\frac{3}{4}$   
%  
Meri.  
Molim Vas  
21.34  
pare  
sleng)  
Šta?  
bre

## UVEK

veoma, vrlo, itd. (lep)  
mnogo (posla)  
gospodin  
gospo a, gospo ica  
doktor  
profesor  
godina  
dva dana, tri puta  
50.000 dolara  
50.000, pedeset hiljada  
tri etvrtine  
odsto, procenata  
Meri! (ako vi e) ili Meri...  
Molim vas  
21:34 (za vreme)  
novac (ili lova i sli no ako je u pitanju  
  
Molim?

## ANEXO IV

### Traducción literaria y especializada en Serbia.

#### Estado de la profesión.

Con el fin de comprender mejor los aspectos profesionales de la TAV, también presentaremos de modo preliminar el panorama de la traducción literaria y especializada en Serbia. La renombrada traductora de literatura y autora de varios artículos de reflexión traductológica, Aleksandra Manić, coincide con la profesora Stojanović al manifestar que el campo de la traducción literaria, de un modo similar a la TAV, es económicamente muy inestable y no les ofrece a los traductores la posibilidad de ganar lo suficiente como para poder dedicarse solamente a esta profesión. Muchas veces, entre los traductores y las editoriales o las imprentas, se establece un tipo de acuerdo según el cual los primeros no cobran por su trabajo para que la publicación se pueda llevar a cabo (Jasna Stojanović, Anexo I: 113). Deseando proporcionarles a sus estudiantes y a los investigadores la posibilidad de conocer algunas obras de importancia, muchos traductores realizan la traducción sin contar con una recompensa económica. Se invierte realmente poco en la investigación en el campo de la traducción y en la labor traductora.

La profesora Stojanović y Aleksandra Manić manifiestan que el país carece de estudios académicos publicados en los que se examine con rigor la labor traductora en el terreno de la Teoría de la Traducción, algo que confirma el examen de los catálogos de las bibliotecas de la capital serbia. No obstante, existen publicaciones como *Mostovi: asopis za prevodnu književnost* [Puentes: La revista de la literatura traducida], cuya edición corre a cargo de la Asociación de Traductores Literarios de Serbia. La revista incluye varios artículos sobre literatura traducida; se analizan traducciones de diferentes

volúmenes o tratan algunos problemas del ámbito profesional. Igualmente, hay que destacar las importantes traducciones y un número pequeño, pero significativo, de tratados sobre traducción que vieron la luz gracias a la editorial *Rad* (destacamos «Vetrenja e na jezik» [Los Molinos de la Lengua]<sup>1</sup> (2005), diario de la traducción de Don Quijote de Aleksandra Man i , y su libro de análisis de traducciones «Perverzije» [Perversidades]).

Hablando en términos generales, tal como confirma la profesora Jasna Stojanovi (Anexo I: 107-113), los traductores literarios poseen mayor formación que los de otros campos, aunque no siempre son licenciados en el idioma del que traducen. Si bien su labor disfruta de mayor reconocimiento que la de los traductores especializados, su trabajo tampoco se valora de manera apropiada, lo que se desprende de los precios de las traducciones. Las editoriales, en un intento por bajar el coste de las publicaciones, se saltan algunas partes del proceso editorial, y muchas veces optan por colaborar con traductores sin experiencia o sin una preparación adecuada, que aceptan tarifas reducidas. Esta costumbre data de la década de los noventa, caracterizada por una gran crisis económica. Las editoriales de más renombre suelen publicar traducciones de mayor calidad, como consecuencia de la seriedad con la que se desarrolla el proceso de traducción, que incluye traductores y editores experimentados, al igual que revisores lingüísticos. No obstante, es difícil conseguir estos encargos porque las editoriales se deciden con dificultad a encomendar traducciones a traductores desconocidos. Según expone Jasna Stojanovi (Anexo I: 112), la costumbre de muchas editoriales de reeditar las traducciones de obras literarias de relevancia realizadas por parte de traductores acreditados, impide que surjan versiones nuevas de estas obras.

La Asociación de Traductores Literarios ha conseguido consolidar el estado de su profesión en cierto grado, pero los traductores que se dedican a las traducciones jurídicas, económicas o administrativos y que prestan sus servicios a varias empresas tienen el mismo estatus que las secretarías. Se atribuye el mismo carácter a su labor traductora que a otros servicios administrativos (Jasna Stojanovi , Anexo I: 113-114). Además, existe la Asociación de Traductores Especializados y Científicos, que durante el año 2009

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones del serbio al español entre corchetes son de Nina Luki .

organizó un seminario sobre la traducción jurada y un curso para los traductores jurados.<sup>2</sup> Esta asociación publica una revista que trata sobre traducción científica y especializada y ofrece diferentes servicios de traducción e interpretación. Actualmente, organizan, asimismo, cursos en traducción científica, técnica y judicial, y organizan conferencias en este campo.<sup>3</sup> Además, varios profesores de la Facultad de Filología se han unido para crear programas y dar cursos de traducción técnica, jurídica, judicial y literaria, e interpretación simultánea y consecutiva a través de la empresa Master Translation Belgrade.<sup>4</sup>

La escasez de trabajos de investigación sobre la traducción e interpretación se refleja en la insuficiencia de fuentes que los traductores utilizan a la hora de realizar sus trasvases, sobre todo cuando se traduce de lenguas distintas al inglés (Stojanovi , Anexo I: 108). En el campo de la terminología hispánica hacen falta investigaciones que podrían proporcionar un mayor número de diccionarios especializados (Cvetkovi , Anexo I: 34, 37). Según la profesora Jasna Stojanovi (Anexo I: 107), el Departamento de Estudios Ibéricos de la Facultad de Filología de Belgrado se plantea organizar cursos sobre traducción especializada y dedicar cierto número de clases al análisis de las traducciones de obras importantes de la literatura hispánica, para mejorar la formación de futuros traductores del español. En el actual programa de esta cátedra, la traducción figura ya como una asignatura.<sup>5</sup>

Merece nuestra atención la actividad del Ministerio de Cultura de España que, a través de un programa de cooperación con las instituciones españolas en Serbia, impulsa y financia la traducción de obras literarias españolas al serbio. De este modo, por ejemplo, fueron publicadas las primeras traducciones de Jasna Stojanovi como los *Entremeses* de Cervantes (Anexo I: 113-114). Esta estudiosa añade que unas cuantas fundaciones más, como Zaduzbina Andrejevi , subvencionan nuevas traducciones (Anexo I: 113-114).

---

<sup>2</sup> Véase: <<http://www.prevodi.org.rs/index.htm>> [Consulta: 12/11/2009]

<sup>3</sup> Véase: <<http://www.prevodi.rs/en/school-center>> [Consulta: 27/02/2015]

<sup>4</sup> Véase-. < <http://www.mastertranslation.rs/>> [Consulta: 3/3/2015]. Esta información fue confirmada por la profesora Jasna Stojanovi en correspondencia personal del 3 de marzo de 2015.

<sup>5</sup> <[http://www.fil.bg.ac.rs/katedre/spanski/index\\_ispiti.htm](http://www.fil.bg.ac.rs/katedre/spanski/index_ispiti.htm)> [Consulta: 15/05/2014]

## **ANEXO II**

### ***CORPUS***

## SUBTÍTULOS EN SERBIO

Serie: *Twin Peaks, Episodio 9*



## Capturas de pantalla del programa de subtitulación

### SMART TITLER

#### 1. *Twin Peaks*

01=>30		2:48.18	
A—	Вудистичка традиција	0:02:48.18	1
L 1	је у Снежну зону	0:02:50.49	0.0 2.3
		0.11	
A—	стигла у петом веку наше ере,	0:02:50.60	1
L 2		0:02:52.91	0.2 2.3
		0.11	
P—	а прои тибетански краљ	0:02:53.02	1
L 3	који је спознао дарну	0:02:55.60	0.2 2.6
		0.11	
A—	био је Хатхатха Ригманпутсан.	0:02:55.71	1
L 4		0:02:58.01	0.2 2.3
		0.11	
A—	Њега и краљеве после њега	0:02:58.12	1
L 5	звали су Срећна покољења.	0:03:01.42	0.7 3.3
		0.22	
P—	Неки историчари кажу да је то	0:03:01.64	1
L 6	било 213. године,	0:03:04.38	0.3 2.7
		0.11	

#### 2. *Twin Peaks*

		0:03:04.49	1
A—	у години водене змије, а други	0:03:07.96	0.8 3.5
L 7	да је то било 173. године,	0.11	
P—	у години воденог бивола.	0:03:08.06	1
L 8	Завлањујуће, зар не?	0:03:11.14	0.7 3.1
		0.27	
A—	Срећна покољења.	0:03:11.42	1
L 9		0:03:13.28	0.1 1.9
		0.11	
P—	Раздумевао сам што је	0:03:13.39	1
L 10	дарна дошла краљу Хо-хо-хоу,	0:03:16.25	0.3 2.9
		0.11	
A—	али сада сам усредсређен на	0:03:16.36	1
L 11	тренутне проблеме Тони Вика.	0:03:20.09	0.0 3.7
		0.60	
A—	Алберте, завлањало ти те колико	0:03:20.70	1
L 12	су те две ствари повезано.	0:03:24.05	0.7 3.4
		0.49	

### 3. Twin Peaks

A—	Запањих се.	0.49		
L 13		0:03:24.54	1	
		0:03:26.41	0.2	1.9
A—	Ромет Пуласки је	0.16		
L 14	изаша из копе. —И?	0:03:26.57	1	
		0:03:29.65	0.8	3.1
A—	Нисам да ће имати	2.09		
L 15	свагта да исприча	0:03:31.74	1	
		0:03:34.21	0.2	2.5
P—	кад јој се врати моћ говора.	0.11		
L 16	—Значи, сада не прича?	0:03:34.32	1	
		0:03:37.12	0.2	2.8
A—	Будна је, али нема.	0.27		
L 17	Вероватно од тога.	0:03:37.40	1	
		0:03:40.03	0.3	2.6
A—	Показаћу јој цртеж	1.70		
L 18	Леа Вилсона и Воџа,	0:03:41.73	1	
		0:03:44.32	0.3	2.6
		0.27		
(A)1992-2001. Д.Николић вер:Л1А9 В==> 19:53:29 <==В Распоред: АСЦПР				

### 4. Twin Peaks

P—	човека из визије Сара Палмер	0.27		
L 19	и мог сна.	0:03:44.59	1	
		0:03:47.61	0.7	3.0
A—	Је ли неко видео тог Воџа	1.32		
L 20	уживо последњих недеља? —Не.	0:03:48.93	1	
		0:03:52.33	0.7	3.4
A—	Урадио сам обдукуију	2.69		
L 21	Жака Реноа.	0:03:55.03	1	
		0:03:57.55	0.4	2.5
A—	У желуцу нађено	0.33		
L 22	пивске конзерве,	0:03:57.88	1	
		0:04:00.41	0.4	2.5
P—	регистарска таблица Мериленда,	0.22		
L 23	пола гуме за бицикл, коза	0:04:00.63	1	
		0:04:04.03	0.7	3.4
A—	и мали дрвени лутак по имену	0.11		
L 24	Пинокио. —Ти се то шалиш.	0:04:04.14	1	
		0:04:08.43	0.5	4.3
		0.88		

## 5. Twin Peaks

A—	Сматрам себе припадником	0:04:09.31	1	
L 25	Срећних покољења.	0:04:12.27	0.6	3.0
		0.33		
P—	Узгред, дебељко није задавањен,	0:04:12.60	1	
L 26	убица га је угушио јастуком,	0:04:16.23	0.9	3.6
		0.11		
A—	у рукавицама, лепљива трака	0:04:16.34	1	
L 27	којом су му залепљени зглобови	0:04:19.58	0.5	3.2
		0.11		
P—	украдена је у болници. Жак је	0:04:19.69	1	
L 28	своје тајне однео у гроб.	0:04:23.31	0.9	3.6
		1.98		
A—	Пилана? -Вероватно подметнут	0:04:25.29	1	
L 29	пожар. Лео Џонсон, мислим.	0:04:29.41	0.4	4.1
		1.65		
P—	Мораћемо да узмемо изјаву	0:04:31.06	1	
L 30	од Шели Џонсон.	0:04:33.64	0.2	2.6
		0.11		
01=>30				
(A)1992-2001. Д.Николић вер:Л1А9				
В==> 19:54:08 <==В				
Распоред: АСЦИП				

## 6. Twin Peaks

		0.11		
A—	У болници кажу да јој је боље.	0:04:33.75	1	
L 31		0:04:36.11	0.2	2.4
		0.88		
A—	Како си ти?	0:04:36.99	1	
L 32	-Ја?	0:04:40.01	0.5	3.0
		0.33		
P—	Обичај је да то питаш човека	0:04:40.34	1	
L 33	погођеног с три потка.	0:04:44.13	0.2	3.8
		1.15		
P—	Хвала на питању.	0:04:45.28	1	
L 34	-Не разликуј се.	0:04:47.59	0.1	2.3
		0.11		
A—	Ко је пуцао на мене, Алберто?	0:04:47.70	1	
L 35		0:04:49.95	0.1	2.3
		0.11		
A—	Моји ђуди испитују	0:04:50.06	1	
L 36	госте у хотелу,	0:04:52.53	0.3	2.5
		0.11		
01=>30				

## 7. Twin Peaks

P—	уобичајени скуп сеоских тупана	0.11		
L 37	и пијаних пеџароша.	0:04:52.64	1	
		0:04:55.33	0.1	2.7
		0.11		
A—	Засад ништа. Најеропалији	0:04:55.44	1	
L 38	конобар собне услуге на свету	0:04:58.47	0.3	3.0
		0.11		
A—	не памти ништа необично	0:04:58.57	1	
L 39	те ноћи. Ништа чудно.	0:05:01.54	0.5	3.0
		0.71		
P—	Старкеви, да тако кажемо,	0:05:02.25	1	
L 40	нисли врлуцају.	0:05:05.61	0.1	3.4
		2.91		
P—	Алберте, нестао ми је прстон.	0:05:08.52	1	
L 41		0:05:11.26	0.6	2.7
		2.86		
A—	Сад га видим, сад га не видим.	0:05:14.12	1	
L 42		0:05:16.98	0.7	2.9
		0.77		

## 8. Twin Peaks

		2.86		
A—	Сад га видим, сад га не видим.	0:05:14.12	1	
L 42		0:05:16.98	0.7	2.9
		0.77		
A—	Па? -Драго ми је што си	0:05:17.74	1	
L 43	овде. Требају нам најбољи.	0:05:22.19	0.8	4.4
		0.82		
A—	Овамо не није вратила само	0:05:23.02	1	
L 44	посвећеност послу. -Него?	0:05:27.19	0.5	4.2
		1.26		
P—	Виндом Ерл.	0:05:28.45	1	
L 45		0:05:30.43	0.3	2.0
		1.98		
A—	Агент Ерл? Он је у пензији.	0:05:32.41	1	
L 46		0:05:35.59	0.3	3.2
		2.36		
P—	Био је привезан за удобну	0:05:37.96	1	
L 47	столицу у локалној лудници.	0:05:42.24	0.7	4.3
		0.49		



## 9. *Twin Peaks*

A—	Агент Ерл? Он је у пензији.	1.98		
L 46		0:05:32.41	1	
		0:05:35.59	0.3	3.2
		2.36		
P—	Био је привезан за удобну	0:05:37.96	1	
L 47	столицу у локалној лудници.	0:05:42.24	0.7	4.3
		0.49		
P—	Шта се догодило?	0:05:42.74	1	
L 48	-Нико не зна.	0:05:45.43	0.5	2.7
		2.09		
P—	Твој бивши партнер је побегао,	0:05:47.51	1	
L 49	у земљу пропао.	0:05:52.57	1.6	5.1
		1.26		
A—	То ништа не ваља.	0:05:53.83	1	
L 50		0:05:55.86	0.2	2.0
		5:55.86		
A—				
L 51				
		0.00		

## SUBTÍTULOS EN SERBIO

Serie: *Black Adder* «*The Queen of Spain's Beard*»

## Capturas de pantalla del programa de subtitulación

### SMART TITLER

#### 1. *Black Adder*

R	L	1	0, plemeniti prinče, tvoja tajna ljubavna poruka	01=>30	0.00	0:00:00.00	1	
						0:00:03.13	0.6	3.1
					0.11			
R	L	2	osvoji srce moje.		0:00:03.24	1		
					0:00:05.77	0.0	2.5	
					0.16			
R	L	3	Hodi i zauzmi dvorac mog tela,		0:00:05.93	1		
					0:00:09.23	0.4	3.3	
					0.66			
R	L	4	neka tvoj jezik uroni u moja usta		0:00:09.89	1		
					0:00:14.94	2.0	5.1	
					0.44			
R	L	5	I neka tvoje ruke zaposednu kule mojih dojki.		0:00:15.38	1		
					0:00:19.83	1.0	4.4	
					1.04			
R	L	6	Jer ja sam tvoja, samo tvoja.		0:00:20.87	1		
					0:00:24.72	0.9	3.0	
					1.37			

#### 2. *Black Adder*

					1.37			
R	L	7	I ja sam tvoj? -Edmunde, mislila sam da si svoj brat!		0:00:26.89	1		
					0:00:30.70	0.9	4.6	
					6.32			
R	L	8	CRNA GUJA		0:00:37.02	1		
					0:00:40.26	1.0	3.2	
					28.18			
R	L	9	KRALJICA ŠPANSKE DRAGE		0:01:00.44	1		
					0:01:11.51	0.4	3.1	
					2.86			
R	L	10	1492, posle smrti Randelpha Dvanastog od Saksonije		0:01:14.37	1		
					0:01:18.93	1.0	4.6	
					0.27			
R	L	11	i propasti Mira inekata, Evropa je bila u rasulu.		0:01:19.20	1		
					0:01:23.16	0.4	4.0	
R	L	12	Kraljevstva su doživljavala uspona i padove,	01=>30	0.22	0:01:23.38	1	
					0:01:26.29	0.5	2.9	
					0.11			

### 3. Black Adder

L 8		0:00:40.26	1.0	3.2
		28.18		
R	KRALJICA ŠPANSKE BRADE	0:01:08.44	1	
L 9		0:01:11.51	0.4	3.1
		2.86		
R	1492, posle smrti Randolfa	0:01:14.37	1	
L 10	Dvanaestog od Saksonije	0:01:18.93	1.0	4.6
		0.27		
R	i propasti Mira insekata,	0:01:19.20	1	
L 11	Evropa je bila u rasulu.	0:01:23.16	0.4	4.0
		0.22		
R	Kraljevstva su doživljavala	0:01:23.38	1	
L 12	uspone i padove,	0:01:26.29	0.5	2.9
		0.11		
(A)1992-2001. D.Nikolić ver:L1A9 U==> 10:43:56 <==U Rasposed: YUSCI				

Formato de subtítulos en pantalla

### 4. Black Adder

SPACE=naredno vreme, ENTER=naredni titl, BACKSPACE=pauza	
0=ukloni titl, DESNO/LEVO = pomeri sat za +/-0.05s	
Titluje se C:\SMART\TEK\guja4.TEK	
0:09:59:01	Da, gospodaru.
116 2:09	
0:10:01:10	
0:10:01:14	Persi, od pomoći si mi
117 3:16	koliko i rupa u glavi,
0:10:05:04	
0:10:05:13	nedaća koja ti je sigurno
118 4:09	poznata, jer mozga nemaš.
0:10:09:21	



## SUBTÍTULOS EN SERBIO

Film: *Love Among the Ruins*

## Capturas de pantalla del programa de subtitulación

### SMART TITLER

#### 1. *Love Among the Ruins*

A—	Ukoliko je to kompliment,	1.92		
L 56	krajnje je dvosmislen.	0:06:43.26	1	
		0:06:47.49	0.8	4.2
		2.31		
A—	"Mada sam star i nizam	0:06:49.80	1	
L 57	prilika za ljubav žene,	0:06:53.15	0.9	3.4
		0.16		
A—	još pantim lepote moć."	0:06:53.31	1	
L 58		0:06:56.34	0.3	3.0
		1.04		
A—	To je već bolje.	0:06:57.38	1	
L 59	-Drađen. -Evo mog šešira.	0:07:01.22	0.5	3.0
		0.66		
A—	Gde da ga stavim?	0:07:01.88	1	
L 60	-Bilo gde sem na svoju glavu.	0:07:05.34	0.0	3.5
		1.65		
A—	Proučio sam tvoj slučaj, Džordže.	0:07:06.99	1	
L 61	-Uđim.	0:07:10.73	0.5	3.7
		0.27		

#### 2. *Love Among the Ruins*

		2.20		
A—	Džordž Drus mi je rekao da ste	0:09:30.62	1	
L 94	u samom vrhu svoje profesije.	0:09:34.85	0.4	4.2
		0.44		
A—	Najbolji advokat u imperiji,	0:09:35.29	1	
L 95	po mom skromnom mišljenju.	0:09:38.80	0.8	3.5
		0.60		
A—	Vi ste ipak, oprostite,	0:09:39.41	1	
L 96	za mene neznamac.	0:09:43.69	1.	4.3
		2.53		
A—	Oprostite. Mislio sam	0:09:46.22	1	
L 97	da smo se upoznali. -Kada?	0:09:50.45	0.7	4.2
		2.42		
A—	Davno. Veoma davno.	0:09:52.87	1	
L 98		0:09:55.72	0.3	2.9
		6.37		
A—	Gde?	0:10:02.09	1	
L 99		0:10:04.40	0.2	2.3
		1.37		

### 3. Love Among the Ruins

A—	Jedno "znatno" bi bilo	0.22		
L 116	sasvim dovoljno. -Oprostite.	0:11:36.40	1	
		0:11:40.57	0.5	4.2
A—	Zatim, zamisao da se Alfred Pret	0.93		
L 117	predstavlja kao džentlmen je	0:11:41.51	1	
		0:11:45.68	0.3	4.2
A—	slučaj babe koja glumi devojkju.	0.16		
L 118		0:11:45.85	1	
		0:11:48.81	0.0	3.0
A—	Kako se kaže.	2.80		
L 119		0:11:51.61	1	
		0:11:54.20	0.2	2.6
A—	Izgleda fino i mlado ali obično	0.93		
L 120	ispadne žilava i sasušena.	0:11:55.13	1	
		0:11:58.97	0.1	3.8
A—	Zar on nije bio oficir	1.43		
L 121	na "Mauritaniji"?	0:12:00.40	1	
		0:12:03.59	0.8	3.2
		0.27		
(A)1992-2001. D.Nikolić ver:L1A9 U=> 13:20:46 <=U Raspored: YUSCI				

### 4. Love Among the Ruins

A—	"Uaše izbavljenje biće mi nagrada	0.11		
L 138	dovoljna i neću tražiti drugu."	0:13:15.82	1	
		0:13:20.48	0.7	4.7
A—	Poezija za svaku priliku.	1.98		
L 139	Ne budite previše darežljivi,	0:13:22.46	1	
		0:13:26.31	0.2	3.8
A—	ili ću posumnjati u vas.	0.49		
L 140	To je ljudska priroda.	0:13:26.80	1	
		0:13:29.71	0.4	2.9
A—	Prepoznajete li te reči?	0.44		
L 141	-Zar bi trebalo?	0:13:30.15	1	
		0:13:33.01	0.5	2.9
A—	"Mletački trgovac".	0.11		
L 142	Porcijine reči Antoniju.	0:13:33.12	1	
		0:13:36.30	0.8	3.2
A—	Volite da citirate poeziju.	2.03		
L 143	-Svi advokati vole citate.	0:13:38.33	1	
		0:13:43.39	1.4	5.1
		0.38		

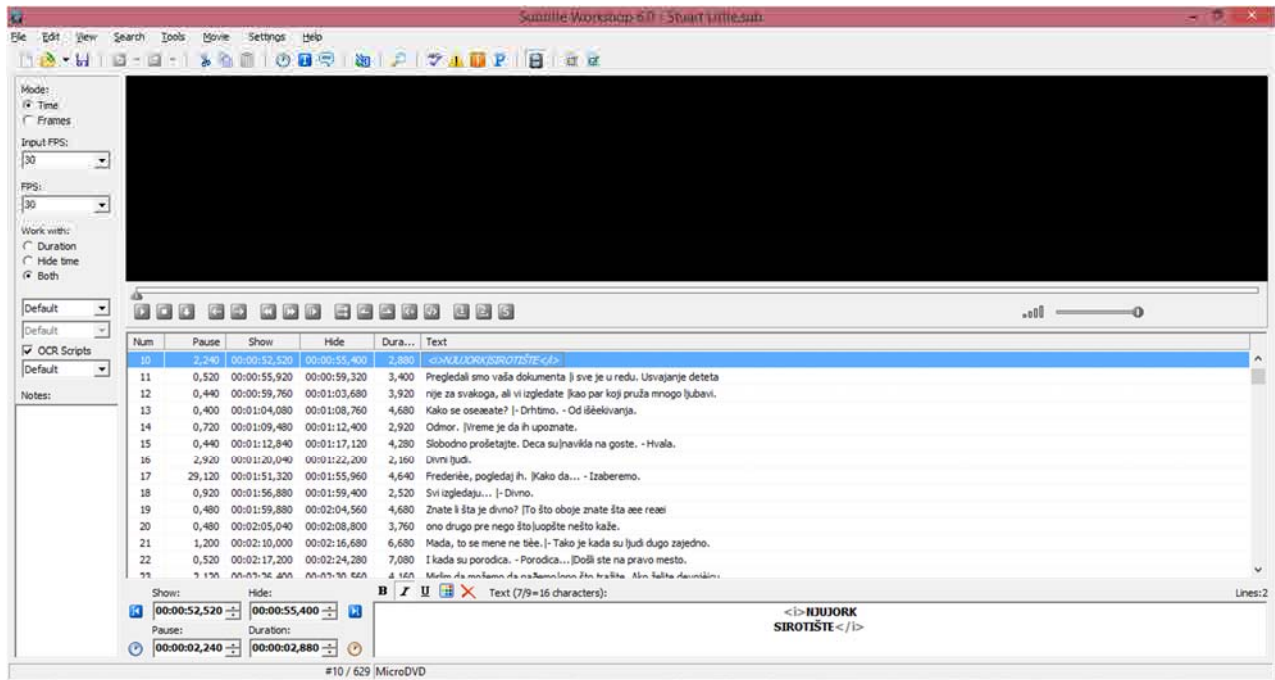
# SUBTÍTULOS EN SERBIO

Film: *Stuart Little*

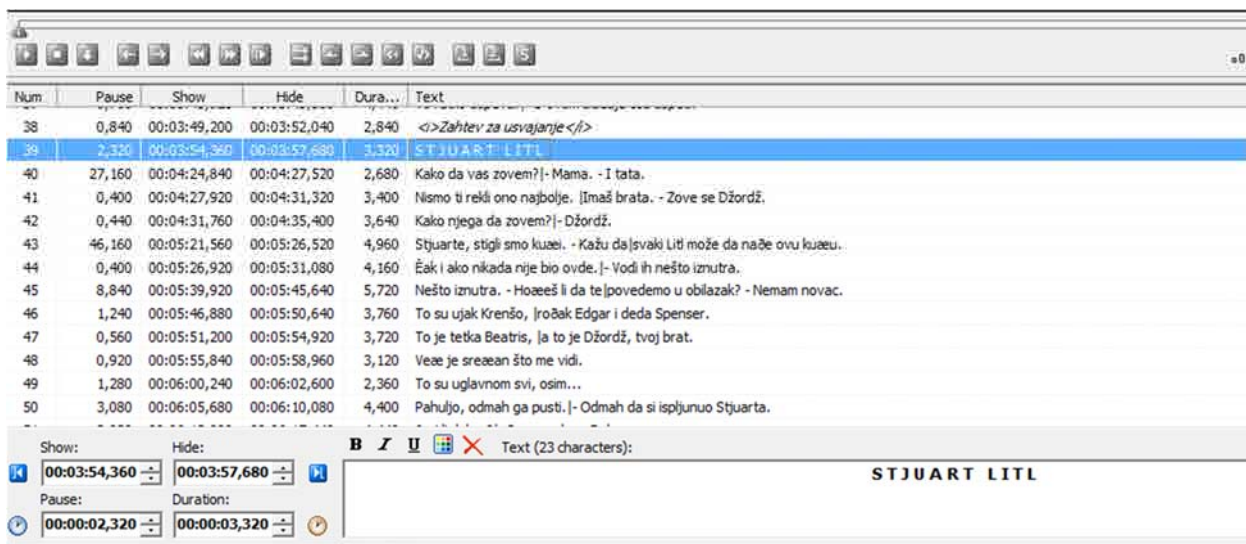
# Capturas de pantalla del programa de subtitulación

## Subtitle Workshop 6.0.

### 1. Stuart Little



### 2. Stuart Little



### 3. Stuart Little

Num	Pause	Show	Hide	Dura...	Text
52	0,720	00:06:18,160	00:06:22,480	4,320	Ne smeš da povrediš Stjuarta. [Jasno? - Inače ideš napolje.
53	0,400	00:06:22,880	00:06:26,200	3,320	Stuart je sada član porodice. [Mi ne jedemo članove porodice.
54	0,360	00:06:26,560	00:06:29,000	2,440	Mama, tata, stigao sam!
55	0,800	00:06:29,600	00:06:34,200	4,600	Da li je stigao moj brat? - Jeste. - Gde je? - Evo ga.
56	0,760	00:06:34,960	00:06:39,600	4,640	Stuar... o, ovo je Džordž. [Džordže, ovo je Stuart, tvoj brat.
57	1,600	00:06:41,200	00:06:45,520	4,320	Zaista? - On je zaista tvoj brat.
58	2,160	00:06:47,680	00:06:53,040	5,360	Nekako leži na miša. - Nekako i jesam miš.
59	0,720	00:06:53,760	00:06:56,480	2,720	Vidim. Moram da idem.
60	10,720	00:07:07,200	00:07:11,720	4,520	Da li mi se čini li je stvarno [malo razočaran? - Uvek je umoran
61	0,480	00:07:12,200	00:07:15,840	3,640	posle škole. - Živne pred večeru.
62	7,840	00:07:23,680	00:07:27,320	3,640	Æufte su odlične. - Hvala.
63	2,080	00:07:29,400	00:07:32,880	3,480	Hoeemo li malo bolje da se [upoznamo? Džordže, zar ništa
64	0,440	00:07:33,320	00:07:37,040	3,720	ne želiš da pitaš Stjuarta? - Slobodno pitaj šta hoćeš,
65	0,600	00:07:37,640	00:07:42,520	4,880	prvo što ti padne na pamet. - Možeš li da mi dodaš sos?

Show: 00:06:29,600 Hide: 00:06:34,200  
 Pause: 00:00:00,600 Duration: 00:00:04,600  
 #55 / 629 MicroDVD

**B I U** Text (25/28=53 characters):  
 Da li je stigao moj brat?  
 - Jeste. - Gde je? - Evo ga.

### 4. Stuart Little

Num	Pause	Show	Hide	Dura...	Text
70	26,720	00:08:35,360	00:08:38,640	3,280	Dobra maca, [lepa maca...
71	1,480	00:08:40,120	00:08:44,880	4,760	Da li ti je udobno? - Da, hvala, jeste.
72	0,360	00:08:45,240	00:08:49,760	4,520	Ja spavam na krpi u uglu, [pacove mali! - Izgledaš napeto.
73	0,400	00:08:50,160	00:08:54,800	4,640	Napeto? Oдавno sam prošao tu fazu. - Možda mogu da pomognem.
74	0,760	00:08:55,560	00:09:00,280	4,720	Šta voliš? Hoćeš li da te [ješkam po usima... ili stomaku?
75	0,360	00:09:00,640	00:09:04,800	4,160	Možda bi mogao, ali iznutra. - Izvini, zbunjen sam. Mislio sam
76	0,400	00:09:05,200	00:09:08,640	3,440	da se to radi kućnim ljubimcima. - Ja nisam tvoj kućni ljubimac.
77	0,520	00:09:09,160	00:09:11,920	2,760	Ja sam mačka, a ti si miš. [Treba da živiš u rupi.
78	0,520	00:09:12,440	00:09:15,280	2,840	Ovo je moja porodica. - Zar ne može da bude i moja?
79	0,560	00:09:15,840	00:09:21,480	5,640	Etaj mi sa usana: ne. Ne mogu [da verujem da se svađam s ručkom.
80	0,800	00:09:22,280	00:09:26,560	4,280	Ne prilazi prozorima. Ako druge [mačke saznaju za ovo, gotov sam.
81	1,080	00:09:27,640	00:09:30,840	3,200	Moram da se opustim. [Gde mi je zvečka?
82	5,040	00:09:35,880	00:09:38,720	2,840	Džordže, vreme je za ustajanje. - Dobro, mama.
83	0,000	00:09:39,600	00:09:42,560	2,960	Stuar... i ta faza. - Dobro, mama.

Show: 00:09:12,440 Hide: 00:09:15,280  
 Pause: 00:00:00,520 Duration: 00:00:02,840  
 #78 / 629 MicroDVD

**B I U** Text (22/29=51 characters):  
 Ovo je moja porodica.  
 - Zar ne može da bude i moja?



## 5. Stuart Little

Num	Pause	Show	Hide	Dura...	Text
90	10,520	00:11:25,800	00:11:29,560	3,760	Ěudno. - Šta? - Učnilo mi se /da je neko ispred vrata.
91	0,480	00:11:30,040	00:11:34,040	4,000	Lepo izgledaš, draga. - Zar ne bi/trebalo da razgovaramo s Džordžom
92	0,480	00:11:34,520	00:11:38,360	3,840	pre nego što odeš? - O čemu? - O Stjuartu. Nije oduševljen.
93	2,280	00:11:40,640	00:11:44,960	4,320	Pahuljo! Dobro je da si došao. [Zamislj, u mašini sam.
94	0,400	00:11:45,360	00:11:48,600	3,240	Možeš li da mi pomogneš /i isključiš ovu stvar?
95	0,400	00:11:49,000	00:11:53,480	4,480	Zašto bih to uradio? /Ovo je moja omiljena predstava.
96	1,520	00:11:55,000	00:11:59,520	4,520	Baš si duhovit. Pahuljo! /Ne možeš da me ostaviš!
97	0,480	00:12:00,000	00:12:03,640	3,640	Reci to mojoj zadnjici. - Kuda aeeš? - Moram da posmatram ulicu, zevam
98	0,440	00:12:04,080	00:12:07,600	3,520	i ližem se, a to može da traje/satima ako se radi kako treba.
99	3,640	00:12:11,240	00:12:14,880	3,640	Jesi li sigurna da je Stjuart/srećan ovde? - Odlično se provodi.
100	0,720	00:12:15,600	00:12:17,440	1,840	U pomoć!
101	12,400	00:12:29,840	00:12:31,240	1,400	Zdravo, Stjuarte.
102	2,360	00:12:33,600	00:12:35,680	2,080	Stjuarte!
103	10,720	00:12:45,000	00:12:48,000	3,200	Jarči duhoviti! Jarči mama

Show: 00:11:55,000 Hide: 00:11:59,520  
 Pause: 00:00:01,520 Duration: 00:00:04,520

B I U Text (24/23=47 characters):  
**Baš si duhovit. Pahuljo!  
 Ne možeš da me ostaviš!**

#96 / 629 MicroDVD

## 6. Stuart Little

Num	Pause	Show	Hide	Dura...	Text
122	1,080	00:14:42,520	00:14:44,520	2,000	Kuvar Ben,
123	2,080	00:14:46,600	00:14:50,920	4,320	drvošeća Ben i naravno, /gladijator Ben.
124	3,200	00:14:54,120	00:14:57,520	3,400	Da li se Ben uvek tako oblači? - Ne, gospođo.
125	0,440	00:14:57,960	00:15:02,800	4,840	Ben ima različita raspoloženja /i svako zavisi od prilike.
126	0,960	00:15:03,760	00:15:07,840	4,080	Šta ako se radi /o običnoj porodičnoj zabavi?
127	0,440	00:15:08,280	00:15:10,840	2,560	Mislim da imam pravu stvar.
128	1,960	00:15:12,800	00:15:14,680	1,880	Eno ih.
129	4,400	00:15:19,080	00:15:25,360	6,280	Džordž? - Kupujete? - Stjuarte, da li je sve u redu?
130	1,000	00:15:26,360	00:15:29,360	3,000	Nemojte da ulazite. /- Stidjiv je.
131	3,760	00:15:33,120	00:15:37,560	4,440	Kako izgledam? - Fantastično. /Jedva sam te prepoznao. - Moderno.
132	0,440	00:15:38,000	00:15:41,800	3,800	Kao pravi Lit. /- Stvarno? Dobro je.
133	1,480	00:15:43,280	00:15:45,880	2,600	Brinuo sam da æu /izgledati kao Ben.
134	10,880	00:15:56,760	00:16:01,680	4,920	Krenšoe! - Frederišee! /- Lit! gore, Lit! dole. - Lit! hej, Lit! hoj!
135	2,520	00:16:04,200	00:16:07,800	3,600	Doneli smo poklone za Stjuarta. /- Gde je moj novi neæak?

Show: 00:15:33,120 Hide: 00:15:37,560  
 Pause: 00:00:03,760 Duration: 00:00:04,440

B I U Text (29/34=63 characters):  
**Kako izgledam? - Fantastično.  
 Jedva sam te prepoznao. - Moderno.**

#131 / 629 MicroDVD

## 7. Stuart Little

Num	Pause	Show	Hide	Dura...	Text
142	0,640	00:16:48,920	00:16:51,320	2,400	Ovo je Stjuart.
143	6,720	00:16:58,040	00:17:00,080	2,040	Zdravo, svima.
144	5,600	00:17:05,680	00:17:08,520	2,840	On je... - Presladak!
145	7,280	00:17:15,800	00:17:18,480	2,680	Stuarde, pogledaj.
146	1,920	00:17:20,400	00:17:23,080	2,680	Da li je prava "Šmeling"? - Te su najbolje.
147	0,440	00:17:23,520	00:17:27,720	4,200	Znate kako se kaže: "Ako nije 'Šmeling', nije kuglanje".
148	0,520	00:17:28,240	00:17:32,440	4,200	Pogledaj, Stuarde.  Popni se, stavi zadnjicu ovde.
149	7,720	00:17:40,160	00:17:43,600	3,440	Možda aee morati malo da poraste. - Misim da je veae malo porastao
150	0,480	00:17:44,080	00:17:49,120	5,040	otkako smo došli. - To se desilo i meni.  Jednog leta sam prosto izdžikjala.
151	1,840	00:17:50,960	00:17:53,720	2,760	Mogu li ja nešto da kažem?
152	0,760	00:17:54,480	00:17:58,320	3,840	U sirotištu smo pričali bajke  o tome kako je biti u porodici
153	0,520	00:17:58,840	00:18:03,480	4,640	i na ovakvoj zabavi s kolačima,  poklonima i svakakvim žakonijama,
154	0,920	00:18:04,400	00:18:09,000	4,600	zabavi s velikom porodicom koja je  došla izdaleka da nas pozdravi.
155	0,480	00:18:09,480	00:18:14,520	5,040	Ne znam mnogo o porodicama, ali ovo  mora da je najbolja porodica na svetu.

Show: 00:17:23,520 Hide: 00:17:27,720

Pause: 00:00:00,440 Duration: 00:00:04,200

#147 / 629 MicroDVD

**B I U X** Text (19/36=55 characters):

**Znate kako se kaže:**  
**"Ako nije 'Šmeling', nije kuglanje".**

## 8. Stuart Little

Num	Pause	Show	Hide	Dura...	Text
252	2,920	00:28:52,240	00:28:55,080	2,840	Džordže. - Da, tata? - Jesi li video Stjuarta?
253	0,440	00:28:55,520	00:28:59,040	3,520	Ovde je, sa mnom. - Šta mu radiš?
254	1,640	00:29:00,680	00:29:03,920	3,240	Pomaže mi da završim "Osu".
255	1,040	00:29:04,960	00:29:07,480	2,520	To je divno, sine.
256	0,960	00:29:08,440	00:29:11,920	3,480	Ne može da ide na trku ovakav,  jel' tako, Džordže? - Tako je.
257	0,560	00:29:12,480	00:29:16,320	3,840	Kada je sledeća trka? - Za dva dana. - Dva dana? - Bieemo spremni.
258	0,520	00:29:16,840	00:29:20,280	3,440	Zašto ne bismo išli svi?  - Divna ideja. - Bilo bi odlično.
259	0,520	00:29:20,800	00:29:25,280	4,480	Cela porodica aee biti na okupu. - Cela porodica.
260	3,560	00:29:28,840	00:29:32,680	3,840	Kažem ti da on može sve da reši. - Ali to su ulične mačke,
261	0,480	00:29:33,160	00:29:38,200	5,040	zle i podmukle. - Ne budi kukavica.  Hoćeš li da se rešiš miša ili ne?
262	0,480	00:29:38,680	00:29:40,960	2,280	Naravno da hoću.  - Dobro.
263	0,920	00:29:41,880	00:29:46,360	4,480	Smoki! Ja sam, Monti! - Šta je sad?
264	0,840	00:29:47,200	00:29:52,760	5,560	Mom prijatelju Pahulji treba usluga. - Pahulja. Kakvo muževno ime.
265	0,800	00:29:53,560	00:29:58,000	4,440	U kući imam miša kojeg ne mogu  da pojedem. - Imaš osetljiv stomak?

Show: 00:29:00,680 Hide: 00:29:03,920

Pause: 00:00:01,640 Duration: 00:00:03,240

#254 / 629 MicroDVD

**B I U X** Text (27 characters):

**Pomaže mi da završim "Osu".**



## 9. Stuart Little

Num	Pause	Show	Hide	Dura...	Text
273	0,390	00:30:36,000	00:30:41,000	5,000	Stajgub. Ne kušanje mačke... - siguran si da nikome neće reći?
276	0,480	00:30:42,160	00:30:46,680	4,520	Ne brini, maca mu je pojela jezik. Shvataš? On je mačka... - Ueuti.
277	5,200	00:30:51,880	00:30:55,800	3,920	</>Zdravo, dragi jedrilčari. [Dobro došli na 92. godišnju trku </>]
278	0,640	00:30:56,440	00:31:00,520	4,080	</>u Central parku, nesumnjivo [najprestižniji događaj </>]
279	0,680	00:31:01,200	00:31:04,360	3,160	</>u takmičenju modela jedrilica. [Svake godine ovdje se okupljaju </>]
280	0,720	00:31:05,080	00:31:08,040	2,960	</>deca iz celog Njujorka [da bi videla čiji je brod najbolji. </>]
281	0,480	00:31:08,520	00:31:12,200	3,680	</>Ko će pobediti [i poneti kući divan trofej? </>]
282	1,520	00:31:13,720	00:31:15,720	2,000	Sidro? - U redu.
283	0,520	00:31:16,240	00:31:19,840	3,600	Spojevi? - U redu. - Kormilo? - U redu.
284	0,920	00:31:20,760	00:31:23,200	2,440	Jedro? - U redu.
285	2,560	00:31:25,760	00:31:29,240	3,480	Proveravaju brod. - Džordže, [Stjuarte, jeste li za viršle?
286	0,480	00:31:29,720	00:31:31,880	2,160	U redu.
287	4,920	00:31:36,800	00:31:41,160	4,360	Izgleda da je sve tip-top, ali da bismo bili sigurni proverite i trup.
288	5,360	00:31:46,520	00:31:52,520	6,000	Ne, Anton. - Džordže, jesi li [to napravio od odpadaka?

Show: 00:30:42,160 Hide: 00:30:46,680  
 Pause: 00:00:00,480 Duration: 00:00:04,520  
 #276 / 629 MicroDVD

**B I U** Text (34/32=66 characters):  
 Ne brini, maca mu je pojela jezik.  
 Shvataš? On je mačka... - Ueuti.

## 10. Stuart Little

Num	Pause	Show	Hide	Dura...	Text
289	1,840	00:31:54,360	00:31:58,600	4,240	Drago mi je što si došao. [Neko mora da bude poslednji.]
290	4,200	00:32:02,800	00:32:04,840	2,040	Ne sviđa mi se to dete.
291	0,440	00:32:05,280	00:32:07,640	2,360	Sve je spremno.
292	0,520	00:32:08,160	00:32:11,280	3,120	</>sudjski sto </>
293	4,080	00:32:15,360	00:32:19,000	3,640	</>Vreme je da spustite brodove u vodu [i uzmete daljinske upravljače. </>]
294	0,440	00:32:19,440	00:32:22,800	3,360	Stjuarte, možeš li da doneseš [daljinac. - Da, kapetane.
295	14,800	00:32:37,600	00:32:39,640	2,040	Odišeno izgleda.
296	5,560	00:32:45,200	00:32:49,080	3,880	Dobro si? - Možda bi trebalo [da odemo kući. - Zašto?
297	0,640	00:32:49,720	00:32:53,680	3,960	Nisam obukao veš koji mi [donosi sreću. - Ti to nemaš.
298	0,400	00:32:54,080	00:32:57,920	3,840	Možda bi trebalo da imam [pa da dođemo na sledeću trku.
299	7,680	00:33:05,600	00:33:10,760	5,160	Veruj da znam koliko brineš [da li ćeš izgubiti, ali najvažnije je
300	0,720	00:33:11,480	00:33:16,440	4,960	nikada ne odustati. - Dobro. - Takvog te volim.
301	5,800	00:33:22,240	00:33:25,640	3,400	Zauzmite mesta, [trka uskoro počinje.
302	3,400	00:33:29,040	00:33:30,880	1,840	Gde je Stuart?

Show: 00:31:54,360 Hide: 00:31:58,600  
 Pause: 00:00:01,840 Duration: 00:00:04,240  
 #302 / 629 MicroDVD

**B I U** Text (26/28=54 characters):  
 Drago mi je što si došao.  
 Neko mora da bude poslednji.

## 11. Stuart Little

Num	Pause	Show	Hide	Dura...	Text
616	2,160	01:13:19,080	01:13:24,400	5,320	Kako da ti zahvalim? - Pazi na noge, imaću modrice.
617	0,800	01:13:25,200	01:13:31,280	6,080	Izvini, nikada nisam jahao mačku. - Ne navikavaj se. Drži se, kauboju.
618	8,800	01:13:40,080	01:13:43,600	3,520	Hvala na nošenju. - Nije vredno spomena... nikada.
619	19,920	01:14:03,520	01:14:06,280	2,760	Mama! Tata! Džordže!
620	1,280	01:14:07,560	01:14:10,520	2,960	Ja sam, Stjuart! [Vratio sam se!
621	5,040	01:14:15,560	01:14:18,000	2,440	Stjuarte!
622	1,960	01:14:19,960	01:14:24,000	4,040	Mama! Tata! Džordže! [Mnogo ste mi nedostajali!
623	0,360	01:14:24,360	01:14:27,640	3,280	Mislo sam da vas više nikada [neću videti. - Kako si uspeo?
624	0,440	01:14:28,080	01:14:32,320	4,240	Svaki Litl može da nađe kuću [Litlovih, ja i Pahulja mi je pomogao.
625	0,640	01:14:32,960	01:14:35,720	2,760	Ne bih uspeo bez njega.
626	1,760	01:14:37,480	01:14:42,080	4,600	Šta je sad? - Mislio sam... - Šta, dušo?
627	0,880	01:14:42,960	01:14:47,280	4,320	Da ljudi ovako izgledaju... - Na kraju bajke.
628	0,760	01:14:48,040	01:14:51,480	3,440	Da, baš ovako.
629	21,800	01:15:13,280	01:15:15,280	2,000	obrađa: [TV B92

Show: 00:41:52,480 Hide: 00:41:56,560  
 Pause: 00:00:04,120 Duration: 00:00:04,080  
 #629 / 629 MicroDVD

**B I U** Text (36/31=67 characters):  
 Bojim se da je došlo do nesporazuma.  
 Stjuart ne može da pođe s vama.

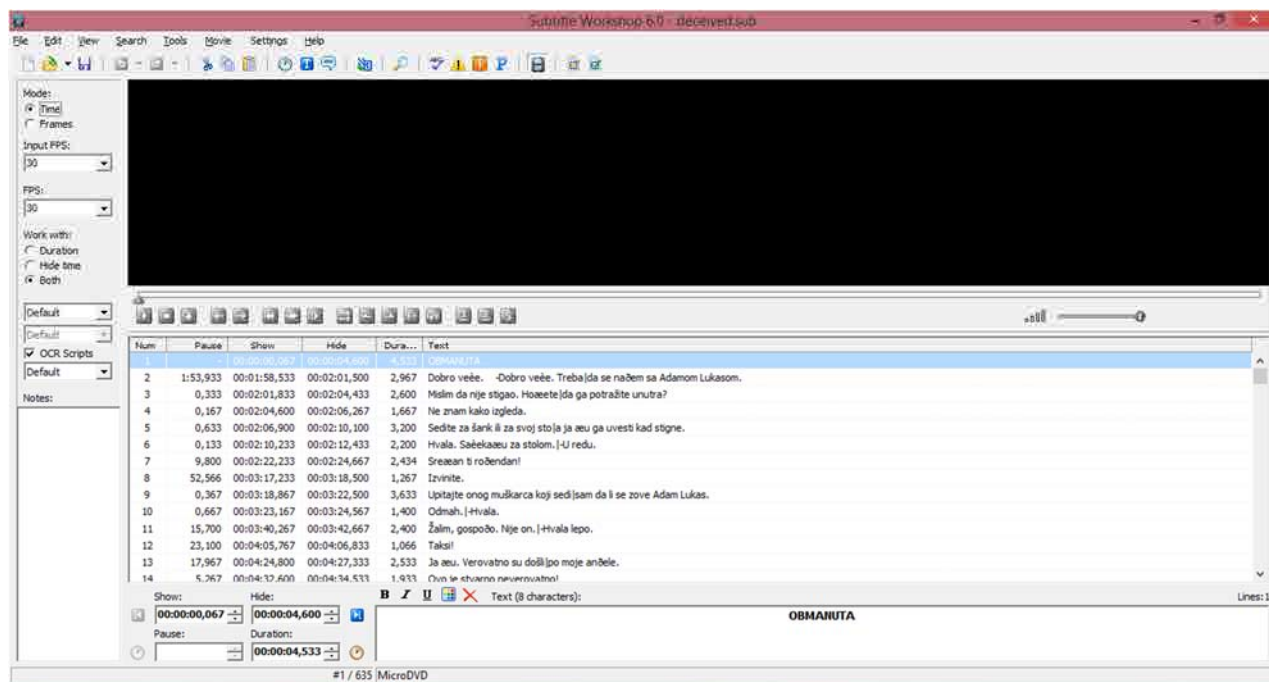
## SUBTÍTULOS EN SERBIO

Film: *Deceived*

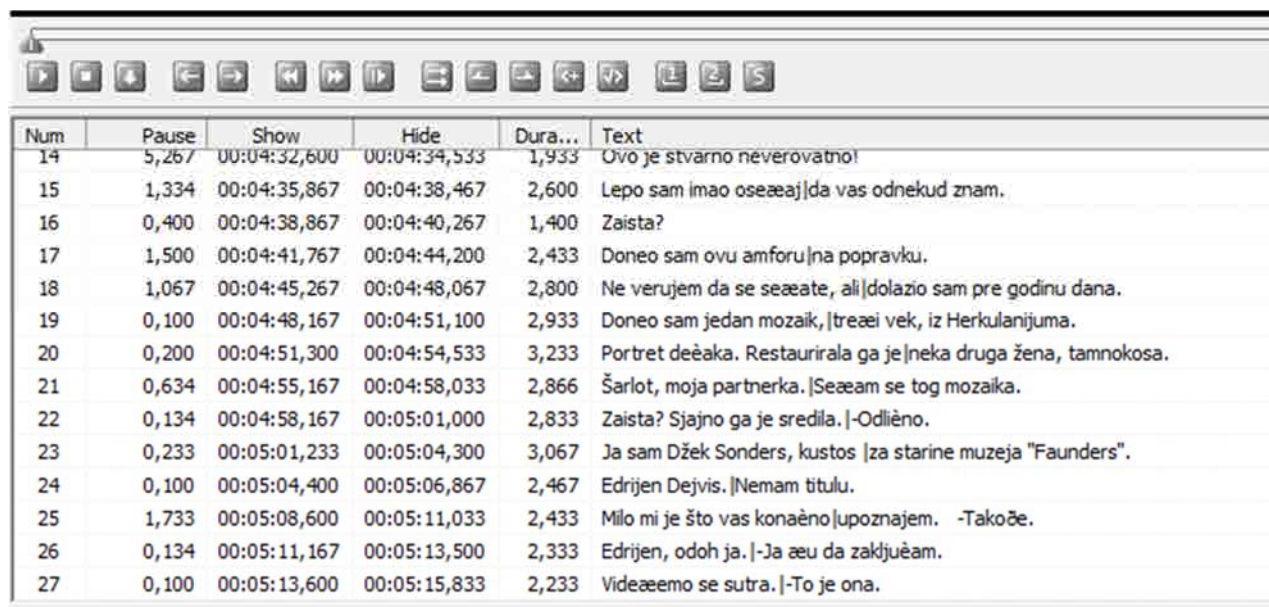
# Capturas de pantalla del programa de subtitulación

## Subtitle Workshop 6.0.

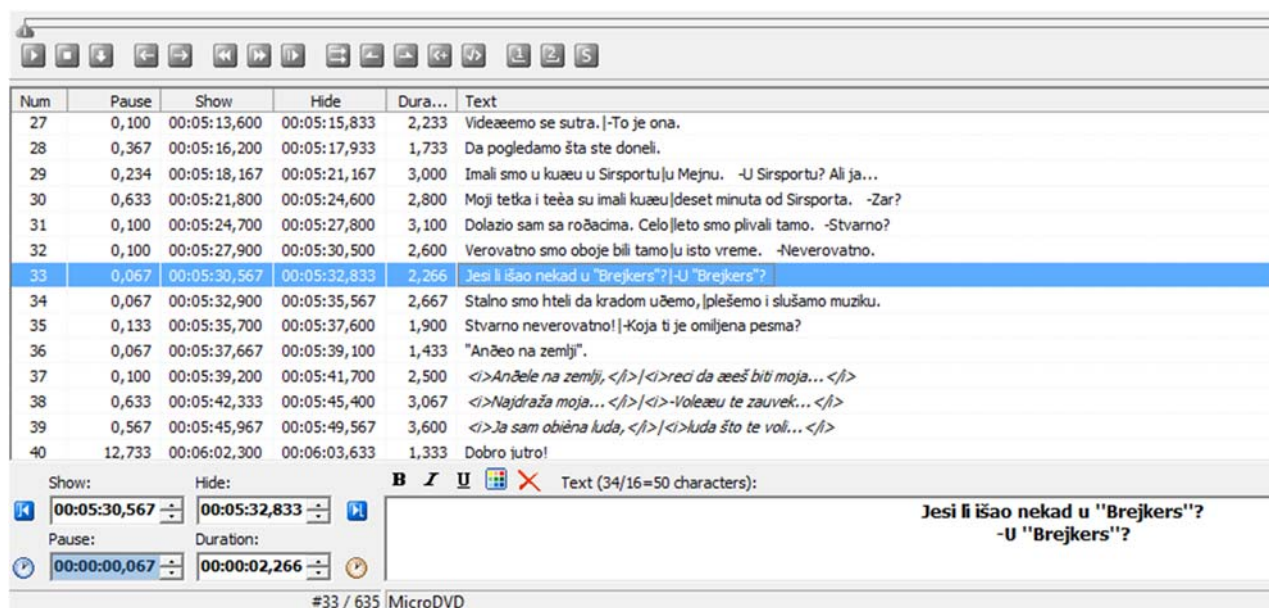
### 1. Deceived



### 2. Deceived



### 3. Deceived

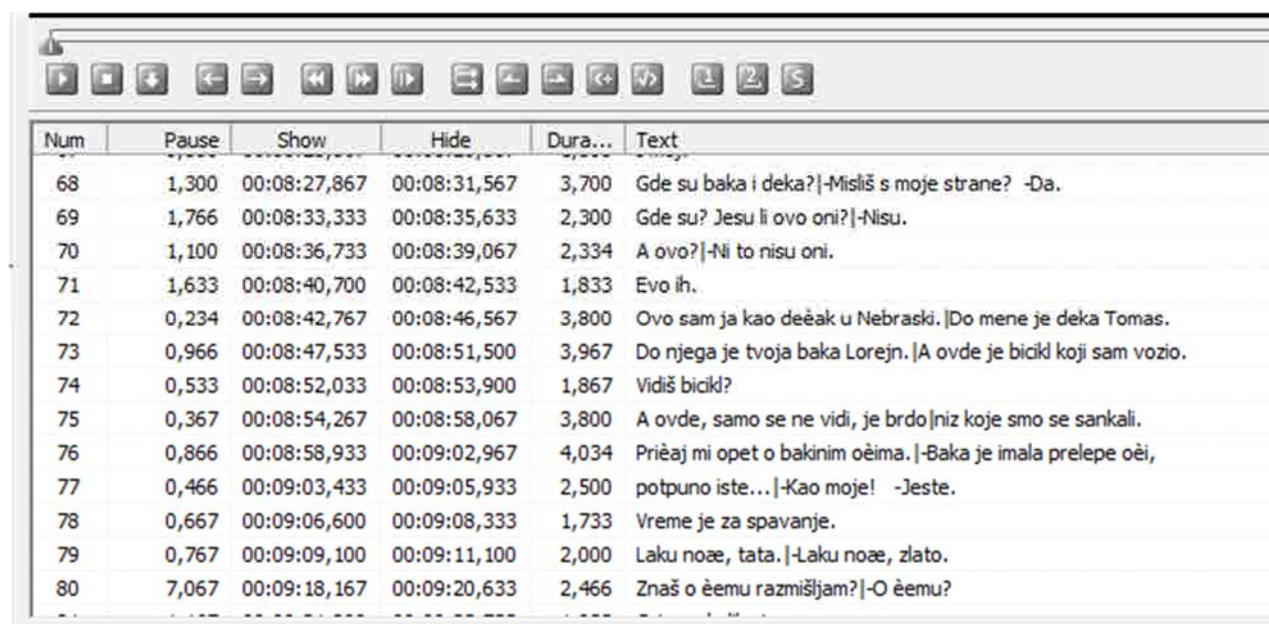


Num	Pause	Show	Hide	Dura...	Text
27	0,100	00:05:13,600	00:05:15,833	2,233	Videaemo se sutra. -To je ona.
28	0,367	00:05:16,200	00:05:17,933	1,733	Da pogledamo šta ste doneli.
29	0,234	00:05:18,167	00:05:21,167	3,000	Imali smo u kuæu u Sirsportu u Mejnu. -U Sirsportu? Ali ja...
30	0,633	00:05:21,800	00:05:24,600	2,800	Moji tetka i teæa su imali kuæu deset minuta od Sirsporta. -Zar?
31	0,100	00:05:24,700	00:05:27,800	3,100	Dolazio sam sa roðacima. Celo leto smo pivali tamo. -Stvarno?
32	0,100	00:05:27,900	00:05:30,500	2,600	Verovatno smo oboje bili tamo u isto vreme. -Neverovatno.
33	0,067	00:05:30,567	00:05:32,833	2,266	Jesi li išao nekad u "Brejkers"? -U "Brejkers"?
34	0,067	00:05:32,900	00:05:35,567	2,667	Stalno smo hteli da kradom uðemo, plešemo i slušamo muziku.
35	0,133	00:05:35,700	00:05:37,600	1,900	Stvarno neverovatno! -Koja ti je omiljena pesma?
36	0,067	00:05:37,667	00:05:39,100	1,433	"Anðeo na zemlji".
37	0,100	00:05:39,200	00:05:41,700	2,500	<i>Anðele na zemlji, </i></i>reci da æeš biti moja... </i>
38	0,633	00:05:42,333	00:05:45,400	3,067	<i>Najdraža moja... </i></i>-Voleæu te zauvek... </i>
39	0,567	00:05:45,967	00:05:49,567	3,600	<i>Ja sam obiæna luda, </i></i>luda što te voli... </i>
40	12,733	00:06:02,300	00:06:03,633	1,333	Dobro jutro!

Show: 00:05:30,567 Hide: 00:05:32,833  
 Pause: 00:00:00,067 Duration: 00:00:02,266  
 Text (34/16=50 characters): Jesi li išao nekad u "Brejkers"?  
 -U "Brejkers"?

#33 / 635 MicroDVD

### 4. Deceived



Num	Pause	Show	Hide	Dura...	Text
68	1,300	00:08:27,867	00:08:31,567	3,700	Gde su baka i deka? -Misiš s moje strane? -Da.
69	1,766	00:08:33,333	00:08:35,633	2,300	Gde su? Jesu li ovo oni? -Nisu.
70	1,100	00:08:36,733	00:08:39,067	2,334	A ovo? -Ni to nisu oni.
71	1,633	00:08:40,700	00:08:42,533	1,833	Evo ih.
72	0,234	00:08:42,767	00:08:46,567	3,800	Ovo sam ja kao deæak u Nebraski.  Do mene je deka Tomas.
73	0,966	00:08:47,533	00:08:51,500	3,967	Do njega je tvoja baka Lorejn.  A ovde je bicikl koji sam vozio.
74	0,533	00:08:52,033	00:08:53,900	1,867	Vidiš bicikl?
75	0,367	00:08:54,267	00:08:58,067	3,800	A ovde, samo se ne vidi, je brdo  niz koje smo se sankali.
76	0,866	00:08:58,933	00:09:02,967	4,034	Priðaj mi opet o bakinim oëima.  -Baka je imala prelepe oëi,
77	0,466	00:09:03,433	00:09:05,933	2,500	potpuno iste... -Kao moje! -Jeste.
78	0,667	00:09:06,600	00:09:08,333	1,733	Vreme je za spavanje.
79	0,767	00:09:09,100	00:09:11,100	2,000	Laku noæ, tata.  -Laku noæ, zlato.
80	7,067	00:09:18,167	00:09:20,633	2,466	Znaš o èemu razmišljam? -O èemu?



## 5. Deceived

Num	Pause	Show	Hide	Dura...	Text
171	16,500	00:19:31,600	00:19:33,900	2,300	<i>Hotel Eesterfild</i>
172	7,600	00:19:41,500	00:19:43,333	1,833	Izvini što kasnim.   -Nema veze.
173	0,300	00:19:43,633	00:19:46,867	3,234	Opa! -Izvlačemo slamence   koja će da se penje tamo.
174	0,100	00:19:46,967	00:19:49,467	2,500	Baš bih volela da se popnem.   Bio bi to pravi izazov.
175	0,100	00:19:49,567	00:19:52,400	2,833	Imala si dogovor sa Džekom ovde?   -Ne. Na putu je.
176	0,100	00:19:52,500	00:19:55,667	3,167	Mogla bih da se zakunem da sam ga   videla u foajeu. -U Bostonu je.
177	0,100	00:19:55,767	00:19:57,500	1,733	Sutra se vraća.   -Šašavo.
178	0,100	00:19:57,600	00:20:00,867	3,267	Edrijen, imamo mnogo posla.   Moraju odmah da postavje skele.
179	34,966	00:20:35,833	00:20:37,000	1,167	Dužo?
180	1,767	00:20:38,767	00:20:40,800	2,033	Baš mi se sviđa!   Divna je.
181	1,267	00:20:42,067	00:20:43,800	1,733	Nije trebalo da je kupuješ.
182	0,967	00:20:44,767	00:20:47,100	2,333	Ko kaže da sam je kupio za tebe?
183	0,967	00:20:48,067	00:20:49,433	1,366	Trebalo je da znam.
184	1,967	00:20:51,400	00:20:53,500	2,100	Šta mi se desilo nešto čudno.

## 6. Deceived

Num	Pause	Show	Hide	Dura...	Text
310	0,734	00:36:40,567	00:36:44,367	3,800	Žalim, ali ne možemo da vam   isplatimo novac bez odobrenja.
311	0,266	00:36:44,633	00:36:48,167	3,534	Nije mi jasno. Uplate su bile   redovne, videli ste umrlicu...
312	0,500	00:36:48,667	00:36:51,233	2,566	Ne sumnjamo mi da vam je muž   mrtav, gospođo Sonders.
313	0,100	00:36:51,333	00:36:54,167	2,834	Niti da ste uplaćivali u fond.   Samo govorimo da su uplate
314	0,100	00:36:54,267	00:36:56,500	2,233	vršene na pogrešan broj   socijalnog osiguranja.
315	0,100	00:36:56,600	00:36:58,467	1,867	Uprava prihoda je pogrešila   što to nije otkrila.
316	0,100	00:36:58,567	00:37:02,467	3,900	Hoćete da kažete da ste uplate   prosledili na pogrešan broj? -Ne.
317	0,300	00:37:02,767	00:37:05,467	2,700	Možda treba da pozovete nekog.   Imate advokata? -Advokata?
318	0,100	00:37:05,567	00:37:08,133	2,566	Šta hoćete da kažete?   -Žao mi je.
319	0,667	00:37:08,800	00:37:11,233	2,433	Ne znam kako to da formulišem.
320	4,467	00:37:15,700	00:37:18,967	3,267	Čovek sa brojem socijalnog   osiguranja koji je vaš suprug
321	0,100	00:37:19,067	00:37:22,367	3,300	tvrdio da je njegov...   umro je pre 16 godina,
322	0,433	00:37:22,800	00:37:24,867	2,067	u Samervilu, država Nebraska.
323	2,033	00:37:26,900	00:37:29,967	3,067	Ne znam ko je bio vaš muž.

## 7. Deceived

Num	Pause	Show	Hide	Dura...	Text
324	1,100	00:37:31,067	00:37:34,200	3,133	ali svakako znamo da nije bio [ovaj] Džek Sonders.
325	1,367	00:37:35,567	00:37:38,500	2,933	Nije mi jasno. [To je nemoguće.
326	1,667	00:37:40,167	00:37:43,767	3,600	Slobodno se obratite mom šefu, [ali i on æe vam reæi isto.
327	0,200	00:37:43,967	00:37:46,800	2,833	Vaš muš je koristio tuđu karticu [socijalnog osiguranja.
328	1,667	00:37:48,467	00:37:50,633	2,166	<i>Džek Sonders</i> <i>preminuo 01/19/75 Samervil</i>
329	20,067	00:38:10,700	00:38:13,767	3,067	<i>Omaha World Herald</i> <i>2. januar 1975. </i>
330	10,900	00:38:24,667	00:38:27,533	2,866	<i>Diplomac sa Kolumbije poginuo</i> <i>s roditeljima u avionskoj nesreæi</i>
331	5,167	00:38:32,700	00:38:34,767	2,067	<i>Džek Sonders</i>
332	1:07,233	00:39:42,000	00:39:43,700	1,700	Možemo da se igramo ovim?
333	1,700	00:39:45,400	00:39:47,067	1,667	Možete, zlato.
334	11,466	00:39:58,533	00:40:01,367	2,834	Sigurno si da æe tvoja mama [pustiti da uzmem ovo?
335	3,833	00:40:05,200	00:40:07,000	1,800	Mogu da uzmem i ovo?
336	1,433	00:40:08,433	00:40:09,833	1,400	A ovo?
337	7,134	00:40:16,967	00:40:19,500	2,533	Kerol, moramo da krenemo. [Mogu da ponesem ovaj nakit?

## 8. Deceived

Num	Pause	Show	Hide	Dura...	Text
326	1,667	00:37:40,167	00:37:43,767	3,600	Slobodno se obratite mom šefu, [ali i on æe vam reæi isto.
327	0,200	00:37:43,967	00:37:46,800	2,833	Vaš muš je koristio tuđu karticu [socijalnog osiguranja.
328	1,667	00:37:48,467	00:37:50,633	2,166	<i>Džek Sonders</i> <i>preminuo 01/19/75 Samervil</i>
329	20,067	00:38:10,700	00:38:13,767	3,067	<i>Omaha World Herald</i> <i>2. januar 1975. </i>
330	10,900	00:38:24,667	00:38:27,533	2,866	<i>Diplomac sa Kolumbije poginuo</i> <i>s roditeljima u avionskoj nesreæi</i>
331	5,167	00:38:32,700	00:38:34,767	2,067	<i>Džek Sonders</i>
332	1:07,233	00:39:42,000	00:39:43,700	1,700	Možemo da se igramo ovim?
333	1,700	00:39:45,400	00:39:47,067	1,667	Možete, zlato.
334	11,466	00:39:58,533	00:40:01,367	2,834	Sigurno si da æe tvoja mama [pustiti da uzmem ovo?
335	3,833	00:40:05,200	00:40:07,000	1,800	Mogu da uzmem i ovo?
336	1,433	00:40:08,433	00:40:09,833	1,400	A ovo?
337	7,134	00:40:16,967	00:40:19,500	2,533	Kerol, moramo da krenemo. [Mogu da ponesem ovaj nakit?
338	0,067	00:40:19,567	00:40:20,867	1,300	Možeš, ali idemo.
339	23,400	00:40:44,767	00:40:46,100	1,833	<i>Kal Framan</i> <i>Bridin</i>

Show: 00:38:24,667 Hide: 00:38:27,533  
Pause: 00:00:10,900 Duration: 00:00:02,866  
#330 / 635 MicroDVD

Text (29/33=62 characters):  
<i>Diplomac sa Kolumbije poginuo</i>  
<i>s roditeljima u avionskoj nesreæi</i>

## 9. Deceived

Num	Pause	Show	Hide	Dura...	Text
358	3,167	00:42:53,300	00:42:56,800	3,500	Mogu da dobijem fasciklu Džeka Sondersa? Nikad se ne zna.
359	1,567	00:42:58,367	00:43:00,667	2,300	Imate pravo. Nikad se ne zna.
360	1:34,733	00:44:35,400	00:44:37,900	2,500	</>gospodin Džejms Sonders, stric</i></i>avenija Kolumbija 6921 Bruklin</i>
361	54,167	00:45:32,067	00:45:33,133	1,066	Da?
362	0,300	00:45:33,433	00:45:37,233	3,800	Nadam se da vas ne uznemiravam, [ali tražim rođaka Džeka Sondersa.
363	0,500	00:45:37,733	00:45:40,433	2,700	Džek Sonders je poginuo pre petnaest godina. -Znam.
364	0,700	00:45:41,133	00:45:45,100	3,967	Znam da zvuči čudno, ali tražim [njegovog druga, Frenka Salivena.
365	4,133	00:45:49,233	00:45:50,467	1,234	Užite.
366	1,366	00:45:51,833	00:45:55,033	3,200	Džek je bio moj rođak, [a Frenk njegov najbolji drug.
367	0,967	00:45:56,000	00:45:58,467	2,467	Tačnije, Džek je bio [Frenkov jedini drug.
368	0,133	00:45:58,600	00:46:01,233	2,633	Bili su nerazdvojni, [dva tela jedna duša.
369	0,634	00:46:01,867	00:46:04,933	3,066	Čudna stvar. [Bili su sasvim različiti.
370	0,700	00:46:05,633	00:46:10,100	4,467	Frenk je bio povučen, a Džek [druželjubiv i šarmantan.
371	2,067	00:46:12,167	00:46:14,000	1,833	Frenk nije bio tako ugađen,

Show: 00:45:33,433 Hide: 00:45:37,233

Pause: 00:00:00,300 Duration: 00:00:03,800

B I U Text (31/33=64 characters):

Nadam se da vas ne uznemiravam,  
ali tražim rođaka Džeka Sondersa.

#362 / 635 MicroDVD

## 10. Deceived

Num	Pause	Show	Hide	Dura...	Text
581	3,567	01:11:44,300	01:11:47,067	2,767	Shvatam, gospođo Sonders, [ali sad stvarno nije trenutak.
582	0,133	01:11:47,200	01:11:50,500	3,300	Imamo goste. -Izvinjavam se. [Ne bih vas uznemiravala ali...
583	0,533	01:11:51,033	01:11:53,467	2,434	Moram večeeras da dobijem [tu ogrlicu. -Ne!
584	0,166	01:11:53,633	01:11:56,833	3,200	Rekla je da mogu da je uzmem! [-Znam, zlato, ali ta ogrlica
585	0,100	01:11:56,933	01:11:58,867	1,934	nije igračka. [-Tata!
586	2,400	01:12:01,267	01:12:04,400	3,133	Rekla je da mogu da je uzmem [a sad traži da joj je vratim!
587	0,633	01:12:05,033	01:12:07,867	2,834	Kerol je krajnje zbunjena. [-Verujem, gospodine Gingold,
588	0,233	01:12:08,100	01:12:10,667	2,567	ali to je veoma dragocen nakit.
589	0,966	01:12:11,633	01:12:14,667	3,034	Znam kako ti je, Kerol. [Teško je shvatiti kada se odrasli
590	0,133	01:12:14,800	01:12:16,633	1,833	ne ponašaju fer.
591	0,500	01:12:17,133	01:12:19,633	2,500	Moraš da razumeš da je sve to [deo života... -Pobogu!
592	0,400	01:12:20,033	01:12:22,333	2,300	Zar su ovde svi podetinjili?
593	1:30,367	01:13:52,700	01:13:54,667	1,967	Tebe smo zaboravili, je li?
594	7.466	01:14:02.133	01:14:03.733	1.600	Iesi li je uzela?

## SUBTÍTULOS EN SERBIO

Film: *The Poseidon Adventure*



ЈОРДАН

Стој!

Добро дошао, брате.

Радујем ти се. -Такође, брате.

ПОСЕЈДОНОВА АВАНТУРА

ПРВИ ДЕО

Фадид, лекар рођен у Чеченији.

Мозак свих терористичких ћелија.

Време нам је кратко,  
а посао обиман.

Док чекамо брата Бардавија,  
упознаћу вас са акцијом на мору.

Мој тим је спреман за напад.  
Желим Фадида због испитивања.

Празник је и обезбеђење ће  
бити усредсређено

на велике догађаје у Америци.  
Истовремено напад на копнене,

ваздушне и водене мете изван  
Америке оствариће наше циљеве.

Учествоваће све ћелије,  
према раније одређеној сатници.

Моја група је покренута одавно  
и чека договорени знак

да започне  
операцију "Трозубац".

Снајпер један. -*Пријем.*  
-Уклони осматрача на крову.

Затим оног што пуши.

Онда стражара. -*Примљено.*

Видим мете.

*Тим један, мете су уклоњене.*

*-Пређите на фазу два.*

Покривајте ме!

Морамо да уништимо ово.

Баци оружје!

-Пусти ме да умрем.

*Непријатељ је неутралисан.  
Нема преживелих мета.*

Нешто није у реду.  
-Господине?

Хајдемо! Брже!

Копно, ваздух...

Море? Где је море?

Пошаљите стручњаке, сместа!  
Вашингтон мора да види ово.

КЕЈПТАУН,  
ЈУЖНОАФРИЧКА РЕПУБЛИКА

БОЖИЋ

*У име породице Дулсе,  
добро дошли на "Посејдон".*

*Пажња! Не остављајте  
свој пртљаг без надзора.*

*Молимо да не пушите,  
осим на предвиђеним местима.*

*Пратите жуту линију  
и припремите пасоше.*

Корито је потпуно безбедно.  
-Испоштован је цео поступак.

Добиће дозволу да исплови.  
-Стопостотна сагласност.

Видимо се у Сиднеју, жури на  
авион. -Алфа Чарли 7, крај.

Молим вас да скинете шешир.

Натерај их да изузму неколико  
територија. Наравно да могу.

Ово је огромно!

-Где је друга кабина?

Тата је није резервисао на време.

-Чекао сам твоју одлуку.

Ја ћу до прозора. -Погледајте!

Агент нам је поклонио корпусу.

Морам да му пошаљем и-мејл.

Хеј, пошли смо на одмор!



Мени главно, а воће остављам  
вама. -Све се дели, младићу.

Мама, распоред кревета?  
-Дечаци, девојке.

Саветник није мислио тако.  
-Немој сада, Ричарде.

Искључи то. -Зашто шапућете?  
-Да ти не би чуо. -Смем да идем?

Понеси појас за спасавање.  
И врати се на време за обуку.

То што смо заједно већ делује.

-Пријатна свађа. -Шелби!

Добро, хајде да испробамо.

Рекох вам, потпуно усмерено.

Хвала, г. Рого.

Шта је сад?

-Друга. -Сачекајте.

Лифт је са леве стране.

Добро дошли, даме и господо.

Зборна места су два нивоа изнад.  
Добро дошли.

Здраво. Делујете изгубљено.  
-Ваше речи ме чуде.

Обично знам куда идем.  
-Мој муж Мани је за живота

ишао на седамнаест крстарења.  
Редовно би се изгубио.

Држите се мене и нећете  
много залутати. -Хвала.

Сликам те крупно.

-Хајдемо сада.

Ово је твоја животна сцена.

-Не зови ме на премијеру. -Нећу.

Одозго је бољи поглед.

Добар дан. -Здраво.

Имамо мало времена.

-Покажи им.

Само по томе се види. Држите их  
усправно док их не поставите.

Изнутра су избраздане.  
Тиме се пуна снага експлозије  
усмерава у одређеном правцу.  
Морате да учврстите задњи део.

Сада ви.

Авганистанац.

Снажне су?  
-Велики бум, наравно.

Пожурите, молим!

Почињемо. Ја сам Лео Мандебах.  
Директор сам бродског хотела,

а такође и надзорник овог  
зборног места. -Срећковић!

Не, то је наопако! -Ви сте Џефри  
Ерик Андерсон, продуцент?

А ти си из Пореског?  
-Гледам све ваше емисије.

Он је продуцент "Кула страха"  
и избора поп-певача света.

Ви сте били трећи, зар не?

-Џефри ми је утешна награда.

Једина је хтела да живи у САД.

-То сте рекли и у емисији. -Да.

Жели да постане редитељ.

-Лепа камера. -Показаћу вам.

*Добар дан, говори вам  
ваш капетан Пол Галико.*

*У име целе породице Дулсе,  
добро дошли на брод "Посејдон".*

Време је одлично и очекује нас  
потпуно мирна пловидба

по испловљавању из Кејптауна.

"Посејдон" је, без сумње,

најбољи брод којим сам управљао,  
право ремек-дело технологије.

Зато се завалите и препустите  
све остало мојој посади и мени.

Срећан пут. -Капетане,  
маршал морске полиције.



Пол Галико. Надам се да вам је  
кабина опремљена по захтеву.

Да, хвала. -Држите то под кључем.  
Не желим да неко буде устрељен.

Џонсоне! Маршале Рого, ово су  
управо послали ваши људи.

Појачана терористичка активност  
у јужној хемисфери. -Говоркања.

Можда. Треба сами да одлучимо  
да ли ћемо рећи путницима.

"Посејдон" је изузетно мали део огромне јужне хемисфере.

А имамо и врхунско обезбеђење.  
-Заиста? -Заиста.

Које углавном пази да бакице не краду жетоне у казину?

Крстарења су данас безбеднија него икад.

Све је безбедно, док јесте.  
-Ипак ми треба нешто одређеније.

Ко све зна ко сам ја?

-Ја и моји људи, капетан,

навигатори и директор хотела.

-Нека круг остане узак.

За остале сам на одмору.

Хвала.

Момци који уносе бачве су  
део посаде? -Да, у компјутеру су.

Какво је то пиво? -Јужноафричко.

-То је уобичајено? -Неки га воле.

Нешто није у реду?

-Само се упознајем са поступком.

Изволите, госпођо.

-Хвала вам.

Здраво! Како сте?

Дивна идеја да управа  
збрише на крстарење.

Тим који се проводи заједно,  
остаће заједно.

Имају ли у-ес-бе прикључак?

-Мислим да је овде.

Ричарде, хвала ти што делиш  
Рејчел са нама. -Ништа. Хелен...

Ја идем до бифеа.

-И мени крче црева. -Ћао.

Хтела сам да ти кажем.

-Видим шта ти је најважније.

Залутали сте, млади господине?

-Не, стварам драмску напетост.

Заиста? -Сви редитељи то раде.

Приказују људе који су у послу.

То плаши гледаоце јер знају

да је вампир у близини. -Вампир?

Затворићете ме

јер немам одобрење?

Дајемо Дилану Кларку дозволу

да снима на "Посејдону",

под условом да се држи правила.  
Роналд Ејкер, шеф ресторана.

Ово ће решити твој проблем.

-Г. Ејкере, ви сте закон!

Наклоњен сам уметности.

На студијама сам помало глумио.

И рез!

Како је било?

-Поновићемо, да будемо сигурни.

Напети сте. Сигурно имате  
напоран посао. -Пишем романе.

Да ли сам прочитала неки?  
-Пуно читате? -Не баш.

Часопис "Стил" и слично.  
-Није важно.

Ионако не пишем бестселере.  
-Можете себи да приуштите ово.

Моја жена је од бутика створила  
ланац од 217 продавница.



Којих? -"Хип-хоп".

-Обожавам их!

Кажите јој да набавља више за прсате жене. Тешко нађем нешто.

Окрените се.

Видим зашто имате проблем.  
Већина ствари је за тинејџерке.

Ви нисте из те приче.  
-Имате боре од брига.

Ништа озбиљно, надам се.

-Приватне ствари. Баш се виде?

Осећам туђа емотивна стања.

То иде уз мој посао.

И уmem да чувам туђе тајне.

Ако желите да причате...

Супруга и ја идемо у брачно  
саветовалиште. -Напредујете ли?

Повела је своје директорке,  
а није ми рекла.

И одлучила је да свако  
спава у кревету са дететом.

Жена која се тако понаша неће  
задржати мушкарца поред себе.

Г. Ејкере, драго ми је  
што ви бринете о нама.

Гђо Розен, платинасти чланови  
могу да обедују у клубу.

Желим да упознам нове људе.  
-Имам сто за вас, број седам.

Срећни број седам за вас.

-Бискупе Шмите! -Изволите.

Бискуп Шмит иде у Аустралију  
да се стара о урођеницима.

Даћу незнатан допринос.

-Превише сте скромни.

Г. Ејкере, пошаљите  
и друге луталице за наш сто.

Дилан зна да би требало да дође.

-Пусти га. Дете је, нека јурца.

Шелби, мало шампањца?

-Нисам баш жедна.

Да ли сте као бискуп крупна звер  
у Ватикану? -Ако играте шах,

знате да су пешаци душа игре.

-Ваша мајка се поноси вама.

А које сте ви вере, г. Рого?

-Ја сам методист. -Др Баларде!

Седите код нас.

Посада једе одвојено, сем када  
некоме треба савет лекара.

Докторе, ово су г. Рого  
и бискуп Шмит. -Драго ми је.

Од Манијеве смрти  
увек имам лекара у близини.

Гђа Розен жели да за столом буду  
припадници свих вероисповести.

За истим столом седе католик,  
методиста и Јеврејка.

А тамо је ред за ћушке.

Чудни су путеви Господњи.

Дао нам је море, а неком је мука.

Свет је у хаосу и Бог би морао  
нешто да предузме.

Кад видимо невољу, умешамо се.

-Наравно. -Извините ме.

И ја сам имала такву љубав.

Требало би и ви, г. Рого.

-Зашто мислите да је немам?

Предиван је. -Али ни принети  
твојој лепоти. То је "Мон блан".

Они су ти били спонзор?

-Да. Веома су уважени, знаш?

Швајцарски је, врло тачан.

-Значи, добио си га? -Као рекламу.

Али,чим сам га видео  
знао сам да ће бити твој.

Онда ти га нећу вратити.  
Допада ми се.



Добио сам поруку да наставимо.  
Треба јавити осталима. -Ја ћу.

Потребан си за столом 32.

Гђице Кларк?

Ја сам др Балард.  
Смем ли да уђем?

Добро сте? Треба ли вам помоћ?  
Неки су осетљиви на почетку.

Боже, то сте ви.

Не скидајте ово 24 сата.

-Знам, учим за болничарку.

Пропустили сте час на којем су  
rekli када се ставља. -Да.

Продужите, нећу више повраћати.

-Желите ли у кревет?

Тек смо се упознали.

Извињавам се, г. Андерсоне

Добро вече, гђице Бедије.

Смем ли да вас замолим за  
једну песму? -Непријатно ми је.

Молим вас, путници ће уживати.  
Немамо увек славне особе.

Сада нема одустајања.

Даме и господо,  
са нама је славна личност.

Сигурно памтите лепу  
и надарену француску певачицу

са избора светске поп-звезде.

Она говори шест језика,

а најтечније језик музике.

Молим велики аплауз

за Ејми Бедије.

Хвала вам.

Ова песма ме је

одвела у финале.

Говори о проналажењу

снаге да се настави,

чак и када тај напор  
изгледа превелик.

Са оваквим гласом,  
требало је да победи.

Док пева, уопште нема нагласак.  
-Жели да продаје дискове у САД.

Џејмс Мартин. -Мајк Рого.  
-Смем ли да...

Изволите.  
-Хвала.

Данас их мало ко пуши.

-Ја пушим у друштву, и то туђе.

А ово је једини бар на броду  
где је то дозвољено.

Смем ли нешто да вас питам?  
Радите за Националну безбедност?

Ко вам је рекао? -Лео Мандебах,  
директор хотела. Зашто?

Где могу да га нађем?

Не знам зашто сам дошао.

-Мислим да знате.

Ви сте будала! Коме сте  
све рекли? -Шта то?

Зашто сам на броду. -Никоме.  
Људи ме питају, али нисам рекао.

Сада сте и будала и лажов.  
-Не смете тако да разго...

Могу да вас ухапсим  
и затражим да вас затворе.

Желим имена свих који знају,  
почев од директора крстарења.

Извештај агента Мајка Рогоа  
из Националне безбедности.

Стање на броду "Посејдон"  
три дана по испловљавању.

И поред упутства датог посади,  
директор хотела угрозио је

моју улогу полицајца ван службе.  
Они који знају нису ми сумњиви.



*Брод је велик изазов јер келнери  
припадају разним нацијама.*

*Педесет их је из земаља које су  
права мека за терористе.*

*Али, сви су прошли проверу  
и није уочено ништа необично.*

*Ипак, "Посејдон" није безбедан,*

*чак и ако правила крши само  
дванаестогодишњи дечак.*

*За сада иде добро. Само, шта  
човек да прати у пловећем граду?*

*И даље мотрим на све  
што би било неуобичајено.*

*Плаћен сам да будем параноичан  
и добро обављам свој посао.*

31. ДЕЦЕМБАР

Извините, г. Кларк. -Да ли је  
аутомат баксуз или је до човека?

Обоје је могућно.

-Истовремено?

Хвала што сте сишли.

-Не долазим често у казино.

Хтео сам да попричамо.

-У реду. Изволите.

Прво, како Дилан напредује?

-Диван је, зрео, мио... и надарен.

Да ли ме је помињао?

-Јесте. -Шта је рекао?

Слободно. Оно што се каже  
у казину, остаје у казину.

Каже да сте пред разводом.

-Заиста? Зашто? -Не тиче ме се.

Али, боји се да имате љубавницу.

-А ако вам кажем да није тачно?

Пратио вас је. Видео сам снимак  
на којем сте... блиски са дамом.

Ако је то све, чекају ме обавезе.

-Хвала што бринете о њему.

Број један иде овде.

Број два овде.

Чим добијем коначну потврду,

послаћу свакоме поруку  
"шифра трозубац".

Пазите да не будете сумњиви.

Овог пута немој да забрљаш.

Канализација јесте грозна,  
али овај резервоар је супер.

А улаз је дозвољен само посади.

-Останите овде, а ја идем иза.

Зумираћу вас док сте у сенци.

Онда забаците главу и смејте се.

Да не буде пренаглашено?

-И Спилберг је имао такав кадар

у другом "Индијана Џонсу",

мада је филм труо. И акција!

Видели сте

нешто слично? -Да.

Не на крстарењу. -Без униформе  
и лица тешко ћемо га препознати.

Путници? -Ако сазнају,  
нећемо лако наћи убицу.

Почнимо од изосталих са посла.  
Зборна места нека броје путнике.

Пошаљите ми списак изосталих  
на мост. -То и мене занима.

Дилане! Јеси ли добро?

Шта се догодило? Шта уопште  
радиш овде? -Гђо Кларк...

Желим одговоре. -Имамо убиство.  
-Господе! Јеси ли добро? -Јесам.

Шта си радио овде?  
-За то сам ја крив.

Снимао је завршну сцену филма.  
-Предаћете извештај маршалу.

Припремићу вам списак.  
-Добро. Рого, улазимо у јаку олују.



Обавите посао овде што пре  
и дођите код мене на мост.

Гђо Кларк, извините због овога.  
Ако будете хтели да разговарамо,  
на располагању сам вам.  
Пријатан дан.

Ричарде, треба да попричамо.

Одмах!

Где гори? -Неко је убијен на броду.  
-Шта рече? -Дилан је нашао леш.

Он увек измишља. -Видела сам.  
-Где је? Да ли је добро? -Јесте.

Даје изјаву и пушта им снимак.  
-Цео снимак? -Да.

Осим леша, то је најбољи доказ.  
Треба да га идентификују.

Хајдемо заједно по њега.  
-Прво треба да разговарамо.

Ако је о твојој љубавници,  
то већ знам.

Даме и господо, говори капетан.  
Пошто ћемо вечерас ући у олују,  
наређујем обуку за принудно  
напуштање брода.

Молим вас да се одмах  
јавите на своја зборна места.

Одмах се јавите на зборна места.  
Извините због непријатности.

Хтела си ово, али ниси смела  
да кажеш. -Ја сам хтела?

Ја сам стуб породице. Не смеш...

-Да нађем жену која не мисли

да сам највећи бедник на свету?

-Исели се одавде. -А куда то?

"Чаробнопрста" има своју кабину.

Упузао си тамо првом приликом.

"ТРОЗУБАЦ" У 22:00

Имамо брод пун бесних путника

и податак. -Недостаје шест особа.

Шест? -За ванредну обуку, то није  
необично. -Двоје су Кларкови.

Мислим да је убијени био члан  
посаде. Проверимо ово троје.

Џонсон ради на томе.

-Када ћемо стићи у луку?

Крстарили смо са 23,7 чворова.  
Сада је 28,3. Идемо право у олују.

Копленд.

Пронађено је троје путника,  
радник одржавања у амбуланти

и шанкерка у својој кабини.  
Изгледа да је ово наш убијени.

Ерик Додсон, домар.

Шта знате о њему?  
-Копленде? -Жена и троје деце.

На "Посејдону" је од првог дана.  
Досије без мрље.

Имамо жртву, тражимо сумњиве.

-Тачно. Морам за капетанов сто.

Играјте своју улогу. -Трудићу се.

Џонсоне, преузмите мост.

"ТРОЗУБАЦ" У 22:00

Извините. Шелби,

дођи на тренутак. -Важи.

Забављачи су задивљујући.

-Нећу бити на одбројавању.

Срећна Нова година. -Куда ћеш?

-Твоја мајка и ја имамо проблем.

Стварно?

Срећна Нова година.

Хеј, малиша!

-Како си ме нашла?

Преко пропуснице. Знала сам,  
мазнуо си кредитну картицу.

Све сам чуо. -Знам.

Жао ми је. -Због чега?



Ви се више не волите.

-Душо, није тако.

Волела бих да пођеш са мном  
у балску салу, као мој пратилац.

Не, хвала. Остаћу овде.

Нико не треба да пије сам.

Добро.

Мала промена плана.

Зар Нова година  
није породично вече?

Шта мислиш о прослави удвоје?  
Донеси ми чаше, молим те.

Шта се догађа? -Радо бих се  
доселио до краја путовања.

Живели.

Ова двојица овде. -Шта је разлог?  
-Био сам пајкан дуго пре овога.

Кад исцрпемо све очигледно,  
идемо даље. -У реду.

Али, идем са вама. -Где ћу  
их наћи? -На списку задужења.

Даме и господо, добро вече.  
Кад казаљке буду означиле поноћ,

међу првима на свету  
дочекаћемо Нову годину,

носећи са собом све велелепне  
земље и културе ове планете.

Ако је некога од вас  
погодила Аморова стрела,  
  
знајте да сам овлашћен и да  
венчавам. Срећна Нова година!

Истина је? -Некада капетани  
нису имали оволико задужења.

Штета што не може  
и да разводи.

Вечера је сервирана.

Шта то радиш?

-Џонсоне!

Шта ли је наумио?

Не мрдај! Измакни се!

Немој!

Шта сте то урадили?

Знате шта је ово? -Бачва пива.

-Са инфрацрвеним портом?

То је бомба.  
Наоружани сте?

Чувајте ово место.

Куда ћете? -Да нађем његовог  
другара. Јавите капетану.

Не дирајте ништа.

Др Баларде!

Склоните се!

Капетан Галико.

Шта се дешава? Хало?

*Џонсоне! Има ли кога?*

*Џонсоне! Џонсоне!*

Шта се дешава?

-Немам појма.

Сигурно је нешто друго.

Отац ти је овде? -Не.

-Неко је убијен на броду.

Не знам зашто, али хоћу  
да будемо заједно. -Добро.

Шта је то било?

-Не знам.

Да је нешто озбиљно,  
чули бисмо глупа звона.

На мосту се нико не јавља. -Како?

-Смирите путнике, ја идем горе.

Мартине, смирите путнике.

Баларде, позовите обезбеђење.



Останите прибрани.

Склоните се!

Не прилазите!

Останите на својим местима.

Седите!

-Послушајте га.

Мораћемо да средимо овога.

-Идемо ли истовремено?

Брод тоне.

-Ви десно, ја лево.

Покушајте да поведете  
још некога.

Ужас!

Ејми?

Ејми, пробуди се!

Господе!

Душо?

Јеси ли добро?

-Мало се плашим.

Слушајте ме! Слушајте!

Слушајте ме!

Овај човек је део групе  
која је поставила експлозив.

Ако неко зна нешто, нека каже.

-Зашто им не кажете све?

Он није тек обичан путник,  
већ морски маршал. -Умукните!

Ако желите да преживите,  
оставите свађу за касније.

Господе! Све је наглавце!

Немогуће, луксузни бродови се  
не преврћу. -Сада су почели.

Морамо одавде.

А куда?

Горе, у балску дворану.  
-Мислиш, доле. Сада је испод.

Деца су ми тамо.

Буди храбар, не знамо  
шта се десило у дворани.

Можда су сви мртви.

-Не...

Ако сам ја жив, онда су и они.

-Уз тебе сам.

За сада, важи?

Шелби!

Мама те зове!

Где си?

Шелби Кларк!

Шелби! Шелби!

-Мама! -Где је?

Мама!

-Видим те, душо.

Не знам колико ће сто издржати.

-Само буди мирна.

Спустићемо те одатле. Дај ми  
један тренутак. -У праву је.

Могла би да скочи  
на столњак.

Требају ми снажни мушкарци.

Господо, затегните га.  
Поставите се испод њих.

Затегните га јако.  
-Пролетеће кроз њега.

Имате бољу идеју? -Не.

-Бар ће им ублажити пад.

Шелби, скочи!

Не верујем да смем. -Мораш.

Не можеш да останеш ту.

Скочи прва, да јој покажеш.

-Подигните га, да не удари о под.

Хајде, Шелби. Ти си на реду.

Покушајте да је убедите.



Шелби, ти знаш понешто  
о медицини. Требаш нам доле.

Шелби, имам велику гужву  
овде и потребна си ми.

Бројаћемо до три и скочићеш.  
Један, два, три.

Убиј ме, више није важно.

Не пожуруј ме.

СЕДИШТЕ КОМПАНИЈЕ "ДУЛСЕ"  
СИДНЕЈ, АУСТРАЛИЈА

Проблем са "Посејдоновим"  
сигналом. Ништа нам не стиже.

Позови их.

"Посејдоне", центар "Дулсе".  
Потврдите свој положај.

"Посејдоне", центар "Дулсе".  
Потврдите свој положај.

Последња позната локација?  
-Географска дужина 80 источно.

Негде усред недођије.

Тражићемо да инжењери потврде да је квар код њих, а не код нас.

Јави Поморском да проверавамо, али да не брину.

Метју, мислим да нисам у стању. -Мораћеш.

Среди ми руку, па ћемо помагати осталима. -Шта да урадим?

Морамо да  
имобилишемо прелом.

Не покушавај да ми олакшаш.  
Само буди груба и брза, важи?

Извини.

Какав трзај.

Полако.  
Ништа ниси сломила?

Не треба да будеш болничарка.  
Рођена си за ортопедију.

Ти си најхрабрије  
заморче које знам.

Шта сада? -Најбољи део.  
Треба прославити Нову годину.

Остао нам је још  
само сат и по.

Зар само толико?

Добро, слушајте ме сви!  
Преузимам заповедништво.

Ко каже? -Капетан је мртав,  
а ја сам најстарији официр.

И покварени директор хотела.  
-Чекаћемо да нас спасу.

Помоћ стиже. -Спречио сам  
експлозију у машинској соби.

Требало је да разори  
складиште хране.

То можда има везе са  
центром гравитације брода.

Како смо се онда преврнули?

-Маршалове речи то објашњавају.

Време је лоше и спустили смо  
стабилизаторе, због брзине.

Ако је дошло до експлозије  
с једне стране, испод површине,

тај отвор још пропушта воду.

Тако смо се преврнули.

Још увек имамо  
центар гравитације.

Наравно, ако вода још продире...

-Нећемо још дуго. -То се не зна.

Као члан посаде, наређујем да ме подржите. -Ја ћу додати нешто.

Г. Ејкере!

Г. Кемал и ја смо једини преживели овде. -Г. Ејкере...

Постоји ли ту пролаз до ходника?

-Да. Тешко је приступачан,



али можемо да успемо.

-Спасиоцима ће требати сати.

Хајдемо горе, док брод не потоне.

-Експлозија је направила отвор.

Ако се попнемо горе,  
изаћи ћемо кроз њега.

То можда можете ви, млади.

Шта ће старице као ја?

Ја ћу остати са вама, Лео.

Он је одговоран за ово.  
Зашто је још у животу?

Вредан је заробљеник.  
Треба да откријемо шта зна.

Ако га убијем,  
то ће отићи с њим.

Некима је можда тешко  
да поверују

да се Бог меша у наше ствари.

Али, управо нам је  
понудио излаз.

Господине...

Желим добре вести. -Немам их.  
Не знамо где је "Посејдон".

Какво је време? -Лоше,  
али ништа што нису искусили.

Онда је неко намерно искључио  
све системе. -Шта ћете урадити?

Пријавићу. Надам се да је  
само грешка у комуникацији.

Овде контрола компаније "Долсе".  
Нестао нам је један брод.

"Посејдон".

Хеј, другар!

Камера ти ради? -Да.  
Имам додатну батерију и касету.

Хтео сам да снимим цео дочек.  
И зовем се Дилан. -Фино, Дилане.

Снимај све, од сада па надаље.

-Мислите да ћете преживети?

Неки не верују, али оптимиста сам.

Када се спасемо, откупићу траку

и приказашу је у специјалки.

"Еми" је наш. -Колико ћу добити?

Тврд момак. Десет посто.

-Договорено.

Моћи ћемо да је усправимо.

-Почни да снимаш. -Идем.

Посекао сам ногу. -Зашто си  
пошао бос? -Настави, успећемо.

Зауставићу крварење.

Овуда сам ишла у балску дворану.  
-Сигурна си?

Живим овде десет месеци  
годишње. Сигурна сам. -Добро.

Г. Ејкере, чим усправимо јелку,  
причврстите је. -Знамо како ћемо.

Спремни смо.

-Хајде да је подигнемо.

Спремни?

Један, два, три!

Господо, ходајте равномерно.

Пажљиво око тога.

За пењање ће ти требати руке.

-Усправљамо је. Један, два, три!

Нагињите је ка нама.

Само наставите.

Још само мало.

Држим је.

Неко мора да је испроба.

-Ја ћу. -Буди пажљив.

Ногу, па руку и пењи се.

Као на зиду за пењање!

КОМАНДНИ ЦЕНТАР  
ПЕТЕ ФЛОТЕ

Знам зашто сам ја овде,  
али шта ви радите?



Најлакше смене су за Нову годину  
и Божић. Вечерас славе аматери.

Мени то звучи привлачно.

Оперативни центар.  
Сачекајте, проверићу.

На датим координатама нема  
"Посејдона". Ево, поновићу.

Шта је проблем?  
-Контролни центар "Дулсе".

Изгубили су контакт  
са једним својим бродом.

Избаци то на први и увећај.  
-Тренутак, "Дулсе". -Позови их.

Оперативни центар Пете флоте  
зове "Посејдона". -Понови.

Оперативни центар Пете флоте  
зове "Посејдона". Јавите се.

Настави. -Шта да кажем "Дулсеу"?  
-Радимо на томе. Јавићемо им.

Тражимо их. Обавестићемо вас.  
-Овде дежурни официр Центра.

Позовите кључне офицере.  
Нека се одмах врате.

Центар Пете флоте. Требају нам  
"авакси" за потрагу и спасавање.

Да, потрага и спасавање.  
Послаћемо ово што имамо.

Ништа од мирне вечери.

Идете? -Не без тебе.

-Мама, помажем људима.

Метју зна шта ради, али морам да помажем. -Можда те чека смрт.

Као и вас горе, нико не зна.

Већина оних о којима бринемо

не би могла да се попне.

-Нећу те оставити овде. -Добро.

Имаш ли оловку или маркер?

-Наћи ћу. -Остављај ми поруке.

Метју и ја ћемо кренути чим  
обрадимо најугроженије. -Шелби...

Молим те.

-Не могу другачије.

Иди.

Зашто ниси остао горе?

-Морам да снимама. А и супер је.

Пењи се!

Хајде, мама.

Идите лево.

Идемо.

Снимаш ли ово?

Хајде.

Као и прошли пут.

-Г. Манделбах...

Људи испод нас су се подавили.

Није касно да се придружите.

Нисте послушали наређење  
највишег официра.

Ако преживите, поднећу пријаву.

-Надам се да хоћете. -У реду.

Идите, сви ћете умрети.

-Бар ћемо нешто покушати.

Бог вас благословио.

-Бискупе Шмите!

Идем и ја. Мој Мани је био борац  
и то радим због њега. -Овуда.

Ништа, господине. "Авакси"  
нису открили никакав сигнал,

а радар не даје резултат.

-Добро, доста сам чуо.

Дајте ми адмирала Џенингса  
и нађите Сузан Харисон из МИ-6.

Британска обавештајна?

-Шеф тог дела ЦИА је промењен.

Харисонова познаје ту област.

А и прочитао сам манифест.

На броду је 300 Британаца.



Да је Мани жив, бранио би  
моју част. -Извините, гђо Розен.

Тако!

Браво, бакице. Хајдемо одавде.  
-Шта ће бити са овим људима?

Хајдемо, вода надолази.

КРАЈ ПРВОГ ДЕЛА

ПРЕВОД:

Предраг Ковачевић

## SUBTÍTULOS EN SERBIO

Film: *10 Point 5 / 10.5*

10,5

## ПРВИ ДЕО

На колико смо?

-6,5. -6,8.

Још расте.

7,0.

7,4.

7,7!

-Где је епицентар?

У центру Сијетла.

7,9!

Др Хил.

Која је јачина?  
Долазим.

7,9. Нисмо имали такав још  
од Деналија. Снажни с-таласи.

Јавићу вам се.

*...када је цеп подземног гаса  
провалио 15 метара испод улице,*

*услед чега се урушило тло  
на које се ослањао центар.*

*Део између улице Пацифик  
и обале одсечен је услед поплаве.*

*Пешаци упозоравају на оштећење  
конструкције моста "Такома".*

Смиривање тла 4,6. -4,9.

-Треба да одредимо хипоцентар.

Потрајаће. Бележимо бочне ударе.

-Прати Горду и Хуан де Фјуку.

Хоћу инфрацрвене бројке што пре.

-Пукотина није близу језера Шаста.

Епицентар је 270 км источно.

Типујем на Еленсбург. -Еленсбург?

Северноамерички плато

показује смањење активности.

Пуцање локалних раседа  
изазвано је нечим дубљим.

У централном Вашингтону је  
у мају било дубоких раседања.

Наша опрема не може да открије  
пукотину. Уради нам графиконе.

Термо и инфрацрвене.  
Тражимо и међудејства раседа.

Зовите "Навстар" за сателитске  
снимке. Да ли је Денвер звао?

Још чекамо УСГС.  
-Биће времена да сузимо област.

Позови ми геолабораторију  
у Вашингтону. -Шта то радиш?

Не разумем. -Ово је мој пројекат.  
Упала си и преузела. -Имаш план?

Није у питању бољи план,  
већ то да ти радиш за мене.

Џордане, људи желе одговоре.  
-Добиће их. Где су моји подаци?

Роје, ово ће бити болно.

Готов си, другар.  
-Да видим шта умеш.

Држи се својих еполета.

Рампа!

Играш на све или ништа?

-А како другачије? -Губиш са два.

Шта ћеш да урадиш?

-Шта мислиш? -Гађаћеш тројку.

Ризикујеш када си очајан.

-Ко је очајан?

Ти. -Хоћеш да ми уђеш у главу?

-Тамо сам још од Харварда.

То што смо били цимери,  
не значи да си бољи. -Мој си!

Узми и ово!



Тројка!

Кад год си очајан, ризикујеш.

- И увек победим. -Да.

Имао си среће.

Г. председниче, био је земљотрес.

-Где? -У Сијетлу.

Колико јак?

-"Свемирска игла" се срушила.

Аманда, треба да кренемо!

-Полако, стиже.

То си рекла пре пола сата.

-Опет почињеш? -Шта?

Ово је први пут да је водиш негде.  
-Трудим се. -Ко се тога сетио?

Не свађајте се!  
-Разговарам са твојом мајком.

Хвала Богу на разводима.  
-Тако идеш на камповање? -Да.

А ово ти је пртљаг?  
-Не могу без музике.

Ниси јој помогла? -Хајдемо,  
док не добијем мигрену. -Уживај.

Не схватај лично, увек је таква.  
-Мрзи ме, зар не? -Питај је.

Идемо ли? Хајде! -Тренутак.  
-Умало да заборавим. -Чуј...

Могло би да јој затреба.

Не буди преоштар са њом.  
-Јавићу се чим стигнемо. -Важи.

Гувернерка Вилијамс.  
*-Земљотрес у Држави Вашингтон.*

*Траже помоћ од Калифорније.*  
-Одмах долазим.

*Локалне болнице селе пацијенте.*  
*"Пајк плејс" је већином поплављен.*

*Преко 200 особа је повређено*  
*када је пао једнотрачни воз.*

*Меморијални стадион је срушен,  
а због загушења на путу "И-5"*

*грађани су преплавили  
шири центар града.*

Тежи је него онај у Нортриџу.  
Осећаће последице пет година.

Како ово утиче на остатак нације?  
-Људи тренутно гледају вести.

Али, финансијски утицај ће имати  
ефекат таласа на остатак земље.

Како се држи гувернер? -Чини све  
да спасе ситуацију. -А лично?

Претрпан је. Нису очекивали ово.  
-Онда морамо да прискочимо.

Нека зна да није сам.  
Морамо да помогнемо тим људима.

Имате састанак са немачким  
амбасадором. -Одложите га.

Неће бити задовољан, већ сте  
двапут одложили. -И опет ћу.

Народ ми је на првом месту.

Џордане, извини.

Претерала сам. Ушла сам и...  
-Узела све у своје руке.

Баш то и волим код тебе.  
-Надам се да је то комплимент.

Сам, извини што сам  
био онако груб.

Прихваташ ли извињење?  
-Немој, немој... -Шта ти је?

Препоручио си Маршала, а ништа  
није објавио. Ја сам искуснија.

Знам да си бриљантна и много  
боља од Маршала... -Али?

Ово не мислим само ја, већ сви  
са којима радиш. -Хајде да чујем.

Људи мисле да си превише крута.  
-Ја сам превише крута?

Ниси тимски играч. И искрено,  
теорије су ти прилично радикалне.

Од дрвећа не видиш шуму.  
-Ово још никада нисам чула.

Покушаћу да будем неспособнија,  
како не бих плашила колеге.

ЛОС АНЋЕЛЕС

Здраво.

Шта имамо, рану од метка?  
-Поред аорте. Још је унутра.

Добио је "хепарин"?

-Пре два минута. Прати притисак.

Помирио си се са Џил?

-Не тиче те се. -Значи, ниси.

Хвала вам. Измакни се.

-Препуштам ти га, Зек.

Притискај артерију, момак крвари.

-Да. -Тражи да вратим "порше".

Сунђер. Па, хоћеш ли?

-Не. Три месеца сам чекао ту боју.

Не можеш да је убедиш?

-Како? Жели нову кућу.



Ипак би требало да попричате.  
-Не, мораће да попусти. -Мислиш?

Прокрвите перикард.  
-Да зауставим крварење? -Не.

Зашто? -Погледај ЕКГ.  
Прво ћу извадити метак.

Нека чека да зауставим  
крварење. -Метак је у вени.

Знам шта радим. -Ако желиш  
помоћ, реци. -Не желим.

Не ради на своју руку.  
-Гле, већ сам урадио.

Сунђер. Спасли смо га крварења  
и ожилъка. -Треба да попричамо.

*Хиљаде су нестале у највећој  
несрећи на западној обали.*

*Транспортна средства у области  
Сијетла стоје док се радници...*

Раседи су изазвани већим,  
15 км јужно од Еленсбурга.

Универзитет је потврдио?  
-Да, Денвер и Спокејн.

Била си у праву,  
горе је него што сам мислио.

Кад год дођеш да ми асистираш,  
изиграваш каубоја. -Не схватам.

Треба да радимо као тим.  
-Имао сам контролу. -А да ниси?

То се још није десило.  
-Да си данас погрешио,

пацијент би ми умро на столу.  
-Не занимају ме могућности.

Био сам у праву и поштедео га  
унутрашњег крварења.

Кога желиш да задивиш?  
-Не разумем. -Увек се размећеш.

Како би ти поступио? -По пропису.  
-Изгубио би много више крви.

Кажи ми шта те заиста мучи.  
-Не тражиш помоћ. -Не треба ми.

Сваком понекад треба. -Мени не.  
-Једном ће ти тако неко умрети.

Поздрави Џил од мене.

Хало? -Ја сам.  
-Шта желиш?

Зек те поздравља. -Не зовеш зато.  
-Треба да разговарамо.

Требало је док ниси купио ауто.  
-Пређи преко тога. -Не могу.

Ваљда заслужујем неку награду?

-А ја не? Или деца?

Сударамо се у кући. -Ја је волим.

-Добро знаш да је премала.

Мама, у Сијетлу је земљотрес.

-Разговарам телефоном.

Многи су страдали.

-Знам, чула сам.

*Универзитети Вашингтон и Пјуџет  
Саунд затворени су до даљег.*

*Око две хиљаде људи је нестало.*

-Господе! -Шта се десило?

Земљотрес. -Код нас?

-Не, у Сијетлу.

Ето, о томе ти говорим. -О чему?

-Не видиш ништа осим себе,

укључујући и нас двоје.

-Нећу свађу. -Врати ауто и тачка!

Џил, чекај!

Престаните или сте надрљали.

Сад је у реду? -Да, зашто?

-Возимо се мање од једног сата,

а морали смо да станемо.

-Журиш некуда? -Не.

Али желим да стигнемо пре мрака.  
-Не знам чему журба. -Нема је.

Зашто ме онда пожурујеш?  
-Баталимо расправу. -Важи.

80 КМ ИСТОЧНО ОД РЕДИНГА,  
КАЛИФОРНИЈА

Сеизмичка активност  
на северу Калифорније!

Активност на северу Калифорније.  
Смиривање од 8,4. -8,4?

То је јаче од земљотреса.  
Нема смисла.

Осећа се све до Сан Бернардина.  
-Сигурно је смиривање? -Да.

Нема хипоцентра, ни раседања.  
-Портланд? Лос Анђелес?

Немају ништа.

Чинимо све да вам помогнемо.  
Знам колико вам је тешко.

Рачунајте на нашу подршку.  
-Имате позив на линији два.

Ставићу вас на чекање.  
Надам се да је важно.

На вези је гувернер Вашингтона.  
-Мислим да јесте.



Гувернерка Вилијамс.  
Код Рединга? Управо сада?

Сигурни сте?

Код Рединга је нестао цео воз.  
-Нестао?

Баш на месту где смо имали  
сеизмичку активност. -Шта?

Увећај ми то.  
-У реду.

Увећај ову линију.  
-Одмах.

Одштампај ми то.

*У возу је било 120 особа.  
Спасиоци траже преживеле.*

Врати ми музику. -Ово је озбиљно.  
-Рекли су да је само смиривање.

Има повређених људи.  
Знам да си сада окренута себи,

али помисли некад  
и на неког другог.

То је твој родитељски савет? -Да.  
-Одакле ти право? -Отац сам ти.

Онда понекад буди са мном.  
-А шта је ово? -Нешто што мораш.

Нећеш се лако извући.  
-Не знам зашто покушавам.

Знала сам да ћеш то рећи.

Даћете изјаву о несталом возу?  
-Не док не добијемо чињенице.

Где је Рејчел? Рејчел!  
-Јутрос смо причали о томе.

Чекамо већ две године.  
Зар не желиш породицу? -Желим.

Али сада није право време.  
-Време никад неће бити савршено.

Рејчел, волим те.

Волим те.

Џими, не могу сад. Разговараћемо кад дођем кући. -Рејчел, где си?

Морам да прекинем.

Рејчел, где си?

-Долазим. -А, ту си.

Вести у последњих десет минута?

-Ништа. -А спасавање у Сијетлу?

Реците да смо разговарали са гувернером и да чинимо све.

Људи не прихватају да је удар од 8,4 био смиривање тла.

Чим будем сазнала, обратићу се медијима. Нећу да ширим панику.

Проћи ћемо кроз ово, али корак по корак.

Џордане, попричајмо. -О чему?  
-Шта ако ово није смиривање?

Можда је удаљени земљотрес.  
-Два засебна, један уз други?

Знаш ли колика је вероватноћа?  
-Већа него да је смиривање.

А где је хипоцентар? -Не знам.  
-То нема смисла. -Можда дубоко.

Дубље него што може да се мери.  
-Како то? -То је моја нова теорија.

Каква? -Не желим још да кажем.  
-Реци, ако размишљаш о њој.

Проучавала сам расед  
Сан Андреас и линије раседања

на Северноамеричком платоу:  
Сан Хасинто, планину Пинто...

Прочитао сам твоју књигу.  
-Тада сам открила још нешто.

Можда постоје и други, дубљи.  
-Колико дубоко? -Испод 700 км.

700 км је граница. Не иду дубље.  
-Убеђена сам да иду.

Овде два.

Овде четири.

Зашто их други нису нашли?  
-Немамо опрему за те дубине.

Радимо екстраполацију  
на основу онога што видимо.

Ти раседи делују један на други?  
-Као и на оне које познајемо.

Да, могуће је. -Веома натегнуто.  
-Баш као и смиривање јачине 8,4.

Ако нисмо нашли линију раседа,  
не значи да је нема. -Знам.

Али не могу то да дам УСГС-у.  
-Џордане, погледај слику.

Можда земљотреси расту један  
на другом. -Ланчана реакција?

Ако сам у праву,  
вероватно ће их бити још.

Имали смо 7,9 па 8,4.  
Колики ће бити следећи?

*Путнички воз је нестао убрзо  
пошто је изгубљена веза са њим.*



Ово је кошмар. Два земљотреса удаљена 1300 км у истом дану.

Неко мора да нам да одговоре.  
-Други називају смиривањем тла.

Ко то? То је потврђен податак?  
-Потиче из различитих извора.

Непотврђено, углавном нагађања.  
-Баш то нам сада није потребно.

Људи су преплашени  
и постављају многа питања.

Неко мора да пружи одговоре.  
Овај тим треба да има лице,

неког кога ће моћи да погледају.  
-Имамо владе ове две државе.

И градоначелнике. Требаће нам...  
-Немамо времена за црвену траку.

Док се лева рука уклопи с десном,  
ово ће нам се обити о главу.

Нолан је прави човек за ово.  
-А гувернери? -Имају ли они неког?

Не, господине. -Е, ја имам.  
Ако им се не допада, нека се јаве.

Знају мој број.

Позовите ми г. Нолана.  
-Одмах, господине.

Разумем, г. председниче.

-Треба нам база за операције.

Одмах ћу образовати центар.

-Требају нам најбољи стручњаци.

Сеизмолози, геолози... Ово треба разјаснити што пре. -Разумем.

Кога имаш на уму?

-Управо читам списак. -Добро.

Извештаваћеш мене. Како желиш да почнеш? -Прес-конференцијом.

Ударићемо право у главу.

-Добро, нека се зна да си главни.

Дорастао си овоме?

-Да, Поле. -Да ниси, рекао би?

Не, не бих.

-Лопта је у твојим рукама.

Ако неко може да успе,  
то си ти. -Разумем.

Нећу вас изневерити,  
г. председниче.

Узми кафу, ко зна колико  
ћемо остати. -Зашто?

Чуо си за земљотресе?  
-На телевизији.

Болнице не могу да се изборе,  
па шаљу своје повређене нама.

Управо сам одрадио дуплу смену.  
-Потребан си ми.

У реду.  
-Знао сам.

*Још не знају одакле да почну,  
само покушавају да спасу животе.*

Да ли тата у болници помаже  
повређенима? -Има их много.

Волео бих да се земља смири  
и да се врати кући. -И ја бих.

Шта се догађа?

-Не знам.

*Због два разорна земљотреса,  
север Вашингтона и Калифорније*

*проглашени су областима  
федералне катастрофе.*

*Председник Холистер задужио је  
Роја Нолана, шефа ФЕМА,*

*да усклађује рад тимова  
који траже узрок ових појава.*

Помислио сам да ти знаш нешто.

-Зек, у гужви сам. Шта желиш?

Тата, реци ми шта се дешава.  
-Не могу, ово је ванредно стање.

Никада ти ништа не тражим.  
-Немам времена, презаузет сам.

Јавићеш ми кад будеш знао?  
-Ништа не обећавам. Јавићу ти...

Добро, нећу да се осећаш  
одговорним. -Молим?

Морам да прекинем.  
-Зек? -Морам да идем.

Шта је сад? -Они оком, ми скоком.  
-Нолан из ФЕМА жели баш нас?

Тако је. -Зашто?

-Питај га кад стигнемо. -Где?

У Лос Анђелес. -Лос Анђелес?

Нисам се ни спаковала.

Муж вас опет зове.

Реците му да ћу се јавити касније.

-Ово је већ четврти пут.

Реците да ћемо разговарати  
кад дођем кући. -У реду.

Потрајаће сатима. Шта ако ми  
се припишки? -Зар ниси малопре?

Извини ако се не уклапам  
у твој план.



Решићемо ово.

-Шта?

Шта то радиш? -Хтела си даље.

-Не знамо куда ово води.

Држи се чврсто и опусти се.

-Чекај док мама чује...

Недостајало ми је ово.

-Тата! Не могу да поверујем!

На коју ћемо страну?

-Не знам. На ову.

Не, на ову.

-Добро.

Морамо да знамо шта нас чека,  
да ли ће се смиривање наставити

и колико ће удари бити јаки.  
Овде сте зато што сте најбољи.

Нација рачуна на вашу стручност.  
Имаћете на располагању

најсавременију могућу опрему.  
Ако вам буде потребно још нешто,

обратите се мени.  
Има ли питања?

Добро, хајдемо на посао.

Сунђер.  
-Отац ти је открио неку тајну?

Није рекао ништа, као и увек.  
-Зашто? -Избегава ме. Сунђер.

Далеко од очију, далеко од срца.  
Ко није испред њега, не постоји.

То укључује и мене.  
Сисаљку.

Али, навикавам се на то.  
Избегао је мамину сахрану.

И сваки мој рођендан и Божић  
отада. -Жао ми је због тога.

Не треба, прихватио сам то.  
Тата који избегава.

Ја бих волео да ме  
избегава ташта.

Др Хил, ово је за вас.  
-Хвала ти.

Још нешто. -Ја сам Зои Камерон.  
Радим дипломски на УЦЛА.

Заиста? -Ако вам нешто затреба,  
само реците. Бићу овде. -Хвала ти.

Погледај ово.  
-Шта? -Тамне мрље.

Облаци прашине. -Али, од чега?  
Изгледа да потичу са истог места.

Шта је ово овде?

-Планина Рено. Шта мислиш?

Желим висину планине Рено пре и после земљотреса. -Џордане?

Буди уз мене,  
открио сам нешто.

Смиривање у Редингу била је  
неправилност у зони повлачења

Пацифичког платоа, погоршана  
влажним временом у тој области.

Можда није било смиривање.

-Молим? -Можда је био земљотрес.

Са својим епицентром.  
-Земљотрес?

Да чујемо одакле вам то.  
-Погледајмо шта знамо.

Први земљотрес био је  
у Еленсбургу код Сијетла.

Други овде, код Рединга.  
-По чему је то био земљотрес?

Погледајте ове облаке прашине.  
Шта мислите, од чега потичу?

Планина Рено. Пре "смиривања",  
била је висока 536 метара.

После тога, 530 метара.  
Спустила се за 6 метара.

Потребан је врло јак земљотрес  
да поремети овакву планину.

Други земљотрес је изазвао  
онај у Сијетлу? -Могуће је.

Ланчана реакција истог раседа.  
Неоткривеног супер-раседа

који би могао да повеже  
све раседе дуж западне обале.

Два последња земљотреса  
имају нешто слично.

Тектонска активност им је иста.  
Овај расед је дубок

и очекујем да опет проради.

-Судећи по вашој теорији,

тек нас очекује велики удар?

-Морамо све да узмемо у обзир.

То је разлог што смо овде.

-Ваша теорија је врло занимљива.

Ко још жели да нагађа?

-Овде постоји образац.

Смиривање се осетило све до  
Сан Бернардина, што је огромно.



Мислим да ће се пукотина кретати  
ка југу, са све већом магнитудом,

због садејства са постојећим.  
Јавност то мора да зна.

Нећемо изазивати панику  
непровереним теоријама.

Дозволите да је докажем.  
-Хвала, др Хил. То би било све.

Успори. -Не желе одговоре.  
-Постоји начин за то.

Они не желе да реше проблем,  
већ да умире јавност. -Смири се.

Треба само да отворе очи.

-Ја сам на твојој страни.

Није баш изгледало. -За такву теорију мораш да имаш већину.

Ово није био прави тренутак.  
Верујем у други земљотрес.

Али не у нови расед?

Нећу излетати док не будемо имали чињенице. -Само напред.

Зона сумрака. -Шта?  
-Ове птице изнад нас.

Чудно. Шта ли раде?  
-Не знам.

Не могу да одлуче  
куда да пођу.

Тата, шта је ово?  
-Не знам. Подигни прозор.

Хајде да се вратимо.

Нешто је испред нас.

Остани у колима.  
-Не!

Шта се десило?  
-Изгледа да се срушио мост.

Ово нема смисла.

Не прилази.

Где је Браунинг?

Нестао је.

Слушај!

-Шта?

Звучи као "кантри" музика.

-Наш радио. -Искључила сам га.

Тата, већ сам чула ту песму.

Да, заиста је "кантри".

Допире одоздо.

-Куда ћеш?

Да проверим. -Зашто?

-Можда неком треба помоћ.

Доле нема никога.

-А ако има?

Брзо ћу се вратити. -Идем и ја.

-Неко мора да остане. -Зашто?

Уради оно што кажем!

-Добро. -Молим те.

Видиш ли нешто?

-Још не.

Музика је гласнија.

Тачно сам изнад.

Овде заиста има нечега.

Тата, хајдемо!

-Само тренутак, Аманда!

Шта је? Шта видиш?

Врати се у кола. -Зашто?

-Не расправљај се, већ иди!

Добро, идем.

Тата, шта си видео тамо?

Мртви су, зар не?

Цела породица је затрпана.

Зато нема ни пута ни града.

Сви су живи сахрањени. -Не.

Јесу! Зашто ме лажеш?  
И ми смо могли да страдамо.

Душо...  
Понела си пумпицу?

У ташни је?  
Да ли је у ташни?

Овде?

Удахни дубоко.  
Хајде, још једном.

Боље ти је?

Хајдемо.  
-Тата, хајдемо кући.

Покушаћемо да стигнемо.

Хвала вам.

Треба јавити породицама путника.  
Ово је још операција спасавања.

Свакако.

-У реду.

Рејчел...

-Да, гувернерко?

Мој бивши муж и ћерка кампују  
на северу. Нисмо се чули...

Одмах ћу проверити.

-Хвала ти.



То је тешко сварити.

-Знам. -Још земљотреса?

Може ли то да се предвиди?

-У уобичајеним околностима, не.

Али си пожеleo да ми јавиш?

-Да би знао за могућност.

Хвала ти. Чија је то идеја?

-Др Хил, једног члана тима.

Она чврсто верује у њу.

Бавила се разним истраживањима

и документовала налазе.

-А остали чланови? -Не верују.

Да ли ти верујеш? -Теорија се заснива на ономе што не видимо.

Волео бих да имам јаче доказе.  
-Шта ти каже осећај? -Не знам.

Не можемо да ширимо теорије  
у које ни сами не верујемо

и да тиме плашимо јавност.  
Али ако је она можда у праву,

не смемо то да занемаримо.  
-Шта да урадим? -Нађи доказе.

Одмах почињем. -И не говори  
ништа никоме ван групе.

Није нам потребна паника.  
-Разумем, г. председниче.

Одлично. -Ја не мислим  
да је било смиривање тла.

Ако не нађем доказе,  
није важно шта говорим.

Какви су ово таласи? -Бок уз бок.  
Снимљени пре земљотреса.

А ови?  
-Претходна активност.

Чекај мало, ово није бок уз бок,  
већ латерални. -Шта то значи?

Врхови су збијени.  
Бок уз бок имају већи размак.

Не разумем. -Смиривање увек има  
исти образац, а ово се разликује.

То је други земљотрес.  
Хвала ти. -Нема на чему.

Г. Нолане, само тренутак. -Да?  
-Потрес у Редингу има епицентар.

Нашли сте га? -Нашли смо доказ.  
Расед је предубок за ову опрему.

Треба отићи тамо. -И доказаћете?  
-Мерићемо магнетно поље,

активност радона, промене у  
нивоу воде... -Да или не?

Да, доказаћу то.

Ако се вратите празних шака,  
то неће бити добро за вас. -Знам.

И даље желите да одете? -Да.  
-Полагаћете рачуне само мени.

У реду. Хвала вам.

Изгубили смо градове  
у подножју планине Рено. -Које?

Браунинг је затрпан.  
Шаљемо спасилачке екипе.

Колико каснимо?

-Прашина спречава надлетање.

Пут "И-5" је затворен  
од Сакраментa до Орегона.

Желим да спасемо  
све преживеле.

Позови Вашингтон.  
Објавићу ванредно стање.

Шта је са друге стране?

Куда ћеш? -Нолан је одобрио.  
-Шта? -Идем у Рединг.

У Рединг? -Имаш нешто против?  
-Нисам мислио... -Да ће пристати?

Нису сви задрти као ти.  
-Чекај мало.

Поведи ме. -Па да испрљаш руке?  
-Постао сам канцеларијски мољац.

Да, помало.

Заслужио сам ово.  
Ипак могу да ти помогнем.

Ако пођеш, биће по моме. -Добро.  
-И примаћеш наређења? -Да.

Узми ствари.

*Фокстроте, овде Танго 415.  
Риверсајде, да ли нас чујете?*

Колико још? -25, 30 километара.  
Мислиш да ћеш наћи тај расед?

Бар ћу покушати.  
-Баш ме занима како.

Прочитао си моју књигу.  
-Ти баш не одустајеш.

Не радим ово да бих те љутила.  
-Баш томе се дивим код тебе.

Иначе не бих био овде.

СЕВЕРНА КАЛИФОРНИЈА  
НАЦИОНАЛНА ШУМА "ЛАСЕН"



Највећа пукотина је овде негде.

-Мора да постоји лакши начин.

Али не овако забаван.

Узећемо узорке, па ћемо измерити магнетно поље. -Шта је с радоном?

Ниси баш све заборавио.

-Не почињи. -Шта?

Чули смо да су нестали градови на северу Калифорније.

Моји људи ће то испитати.

-Имамо извештаје да су градови

у северној Калифорнији остали без комуникације.

Колику је штету изазвао други земљотрес? -Још немамо бројке.

Ухватили смо се у коштац са овим.  
Чим моји људи обраде податке,

почећемо да објављујемо бројеве.  
-Сигурно имате неку представу.

*Морамо да будемо опрезни  
са подацима које објављујемо.*

У преводу, лоше је.  
-Како знаш? -Погледај га.

Ескивира као да је у перолакој.  
*-Та теорија је без основа.*

*Знам да би најављивање великог  
потреса било крупна вест,*

*али нећу да правим сензацију  
од ове трагедије.*

Као да зна шта говори.  
-То му је посао.

Мама је увек губила у свађама.  
*-Подаци кажу да нема опасности.*

*Ово је крај ове конференције.*  
-Нешто неће да каже, сигуран сам.

До сада је већ требало  
да пронађемо нешто.

Можда смо на погрешном месту.  
-Не, овде је потврђена активност.

Ако не пронађемо доказ,  
обрукаћемо се. -Знам.

А углед ће нам отићи дођавола.  
-Знам, не треба да ме подсећаш.

Нешто нам је промакло.  
-Да, доказ.

Кренули смо превисоко.  
-Како то?

Обишли смо највеће пукотине  
и остали празних руку.

Треба да почнемо од мањих?  
-Размисли. Ако је расед дубок,

колики део активности  
може да се измери на површини?

Ова велика подручја  
нису део нашег раседа.

На њих је деловао наш,  
зато су на површини.

Ови мали нису део Сан Андреаса  
и Сан Хасинта. -Мењају правац.

Да, зато су тако сићушни.  
Дубоки раседи не избију увек,

пошто их тло апсорбује.

-Значи, ови мали су крај пута?

Крикни на дубини од 700 км.

Видећеш ко ће те чути.

Имам утисак

да си ти пробала.

Залутали смо, зар не?

-Настави да спаваш.

То сам већ радила.

-Не желим да се свађам.

Хтео сам да се проведемо.

-О, заборавила сам то.

Шта радиш? -Зовем маму.  
Немаш ништа против? -Немам.

Али, већ сам покушао.

Па наравно.

Држи се.

Шта је то?  
-Не знам.

Тата? Тата?  
-Тонемо.

Тонемо? Мислиш,  
као у живи песак. -Можда.

Тата, вози!

Зар немаш погон на сва четири?  
-Имам, али не помаже.

Шта ћемо сада?  
-Морамо напоље.

Не могу да отворим! -Ни ја.  
-Не смемо да останемо! -Полако.

Затрпаће нас као ону породицу!  
-Нећемо умрети. Отворићу прозор.

Шта? Нећу да га отвориш!  
-Излази! Хајде, успећеш!

Хајде, пењи се!

Пењи се!



Хајде, тата!

Аманда! -Тата!  
-Бежи од кола!

Тата!

Тата, где си?  
Не видим те!

Немој то да ми радиш!  
Тата! Тата!

Тата, где си?

Аманда!

Тата, хајде!

Тата, држим те!

Хајде, држим те!

Тата, дођи овамо!

Хајде, брзо!

Немој више да  
ме остављаш. -Нећу.

Хајдемо одавде.

Губимо време. -Требало би  
да смо изнад пукотине.

Лепа теорија. -Да ли си икад  
био сигуран да си у праву...

Такав став нам доноси невоље.  
-Ти би баш волео да грешим.

Само не мислим да ћеш нешто  
наћи. -Зашто си онда пошао?

Треба нам нови план.  
-Немам га. Ово је мој план.

Ја ти нисам непријатељ.  
Оно што тражимо није овде.

Хоћеш да одемо?  
-Ма дај, Сам.

С тобом је напорно од првог дана.  
-Разговарајмо као одрасли.

Шта ти је?

Погледај ово.

Шта им се десило?

-Не знам, не видим ране.

Чудно, као да су пале мртве.

-Вероватно јесу.

Отроване су. -Отроване?

-Можда од џепа отровног гаса.

О, не! Дођи!

Затвори врата! -Не мислиш...

-Мислим. Подигни прозор.

Џепови гаса су дубоко. -Знам.

-Баш дубоко. -Понео си гас-маске?

Реци да јеси.

-То доказује твоју теорију.

Где су гас-маске? -Да се сетим...

-Џордане, где су? -Врти ми се...

Где су? Џордане, немој!

Немој да ми заспиш!

Џордане, пробуди се!

Стави ово.

Џордане!

Ударила си ме?

-Мислила сам да умиреш.

Хвала ти.

Треба да испитамо узорке  
и упоредимо их са оним са Горде.

Хоћу анализу термо-снимака  
са осталих пукотина.

Желим да ти се извиним  
што ти нисам веровао.

Знала сам да ћеш се приклонити.  
Ако буду и остали, још има наде.

Ваш авион је спреман.  
Бићете у Сан Франциску у 18:00.

Прес-конференција је један  
сат касније. -Хвала, Дона.

Да ли је мудро да путујете?  
-Не могу да се кријем.

Људи треба да виде  
своје вође.

Шта ти је?

Покушавамо цео дан,  
али нисмо добили вашу породицу.

Тако... -Наставићемо.  
-Хвала вам.

Знамо да Кларк неће дозволити  
да се нешто догоди Аманди.

Ко зна шта је пошло по злу.  
Није требало да је пустим.

Била би безбедна. -Нисте могли  
да знате. Треба да буду заједно.

Знам.

Све ће бити у реду.

Надам се.  
Хвала, Дона.

Изгубила сам пумпицу.

Смислићемо нешто.  
-Како? Када?

Не знам.



Једно по једно.

Нећемо дуго издржати.

Мораш да преломиш у глави.  
Видиш ли ону кривину на путу?

Да. -Мисли само да  
треба да стигнемо тамо.

И онда? -На "и онда"  
ћемо мислити кад стигнемо.

Зар тако није лакше?  
-Добар покушај. Још је труло.

Да, труло је.

Шта је то? -Екстраполација  
са два последња епицентра.

Убацујем џепове гаса.

Расед је дубљи него што  
сам мислила. -Покажи ми.

Није везан само са Сан Андреасом,  
већ са сваким до Калифорније.

Ако си у праву,  
следећи потрес биће овде.

У Сан Франциску.

Сан Франциско? Колико је  
то стварно? -То је предвиђање.

Најближе што можемо.  
-Није довољно.

Узорци тла показују да су  
две линије раседа у садејству.

А џепови гаса говоре о дубини.  
-Добро, земљотрес је био дубоко.

Али, како да верујем у расед  
чије постојање нисмо доказали?

Зар да евакуишем милионе људи  
због узорака тла и џепова гаса?

Узмите мапу термоактивности.  
Свака линија раседа је опасност.

Људе треба одмах евакуисати.  
Ако земљотрес сличне јачине

погоди Сан Франциско, имаћемо  
катастрофу. -А ако грешите?

Признајете да је и то могуће.  
Евакуација би изазвала панику.

Многи би погинули. Ми треба да  
смирујемо, а не да доливамо уље.

Ми треба да дамо чињенице,  
биле оне добре или лоше.

Чињенице које су у супротности  
са другим. -Г. Нолане...

Волела бих да грешим,  
али не верујем да је тако.

Линија раседања је нестабилна  
и изазваће ново пуцање.

И то у насељеном подручју.  
Морамо да се припремимо.

Жао ми је, али немам довољно.  
Не могу да подржим ову теорију.

Ипак, узећемо све у обзир.  
-Али ништа нећете предузети?

Да, хоћу. Обавићу свој посао,  
баш као што ви обављате свој.

Проследићу податак надређенима.  
-Председнику и саветницима?

Дозволите да им др Хил објасни.  
-То не иде тек тако. -Зашто?

Има и других мишљења.  
-Страх вас је да не погрешите?

Доста, др Фишере. -А ако се сазна  
да сте могли да спасете милионе,

а нисте ништа урадили?  
-Боље се зауставите.

Пошли сте опасним путем.

Све је било узалуд.  
-Ти си обавила своје.

Јесам ли? Можда си у праву,  
не уmem да придобијем људе.

Није било времена.  
-Морам да их убедим.

Хвала што си ме подржао.  
-Будала је ако те не послуша.

Случајно сам чула. Мислите да је  
Сан Франциско следећи? -Да.

Колико сте сигурни у то?  
-Кладила бих се у живот. -О, не!

САН ФРАНЦИСКО  
ГРАДСКА СКУПШТИНА

Прогласили сте ванредно стање,  
управо после извештаја ФЕМА.

Прети ли нам нови земљотрес?  
-На то немам одговор.

Али, данас нас је погодио један  
и радимо најбоље што можемо.

Ангажовали смо сва средства.  
Ту је и помоћ од федералне владе.

Зна ли се број несталих и процена  
броја жртава? -Још пописујемо.

Нећу лагати, бројке ће  
бити велике. То је лоша вест.



Добра вест је да ћемо сигурно савладати ову тешкоћу. Даље?

Колико ће трајати наш опоравак?  
-Колико буде потребно.

Али, нема сумње да ћемо опет стати на ноге.

Ваш став о милионској штети?  
-Тренутно су нам важни људи.

Верујте да нам је главни задатак да баш свако буде збринут.

Вратићемо наше вољене кућама, макар ја морала да надгледам

спасавање сваког појединца.  
Дајем вам реч за то.

Да ли је тачно да сте изгубили  
везу са својом породицом?

Истина је. Али у Вашингтону  
и Калифорнији има много оних

којима се догодило управо то.  
Сви смо погођени на неки начин.

Хвала вам.

Господе!

7,9! 8,9!

9,2! -Где је ударио?  
-Сан Франциско!

Рејчел!

Јавља вам се Трој Келер.  
Ово је невероватно!

Не верујем сопственим очима.  
Мост се увија. Помера се.

Гувернерко, овамо!  
-Градоначелниче!

Господе!  
-Овуда, док не буде касно!

Изгледа да ће се мост  
срушити у залив.

Цела конструкција попушта.  
Руши се! Прекинуо се!

Аутомобили падају у воду.  
Ово је непојмљиво!

Бежимо!

Пазите!

Господе! Руши се!

Цела конструкција је  
пала у воду!

*Ако доле има преживелих,  
онда је то право чудо.*

*Моста "Голден гејт" више нема.*

-Г. Нолане, председник.

Имао си доказе и ниси ми јавио?

-Тачно, требало је да делујем.

Преузећу кривицу. -То није тема.

Морамо да заузмемо прави став.

Ако др Хил упозорава на опасност,  
желим то да чујем. -Разумем.

И не сумњај у себе.

Буди онај кога сам поставио.

Бићу искрен, г. председниче.

Сада не знам одакле да почнем.

Ослушни свој осећај.  
Почећемо од тога.

Тата, гладна сам.  
-И ја сам, душо.

Хајдемо овуда.  
Чујеш ли нешто на радију?

Чекај, ухватила сам нешто.  
-...земљотрес јачине 9,2.

Сан Франциско.  
-...када се срушио "Голден гејт".

*Центар града је сравњен.  
Гувернерка Вилијамс*

*и градоначелник Сполдинг  
били су у згради скупштине*

*и још се воде као нестали.*

-Боже, мама!

Све ће бити у реду.

Да ли си се чула са својима?

-Не. Али, рекла сам им да оду.

Добро су, сигурно. Везе су  
презагушене, али јавиће ти се.

Др Хил, зове вас г. Нолан.

-У реду. Јавиће се.

Требало је да вас послушам.

-Г. Нолане, још није крај.

Ово није ништа према ономе  
што нас тек чека. -Слушам вас.

Земљотрес је био врло дубок,  
па је тешко одредити хипоцентар.

Али, имамо научну претпоставку  
засновану на областима удара

последња три земљотреса.  
То је ланчана реакција.

Имали смо 7,9 код Еленсбурга,  
затим 8,4 у близини Рединга.

И 9,2 у Сан Франциску. Дакле,  
следећа тачка пуцања биће овде.



Расед Сан Андреас? -Биће то нешто што још нисмо искусили.

Ако избије, пукотина ће збрисати обалу Калифорније.

Колико времена имамо?  
-На основу магнитуде и размака,

а такође и јачине смиривања, мислим да су у питању дани.

Покажите ми те податке.  
-Даме и господо, нека настави.

Не можемо да спречимо прскање главног раседа,

али можда можемо да спречимо  
да се споји са Сан Андреасом.

А како бисмо то спречили?  
-Учвршћивањем линије раседања.

На који начин?  
-Топљењем.

Уз довољну топлоту, могуће је  
стопити слојеве тектонских плоча.

Како бисмо постигли ту топлоту?  
-Знам само један начин.

Атомском експлозијом.  
Топлота изазвана експлозијама

у правим тачкама стопила би  
линију раседања. -Ово је лудост!

Нека говори. -Хвала вам.  
Не бисмо спречили прскање,

али би се ланчана реакција  
прекинула код Сан Андреаса.

Како бисмо одредили тачке?  
-Та места имају највећу активност  
и највећу опасност од прскања.  
-То је неколико атомских бомби.

Да ли сте помислили на зрачење?  
-Сви знамо за атомске пробе

током педесетих у Невади.  
Када су експлозије подземне,

штета на површини је незнатна.  
-А ако нешто пође по злу?

Опасност постоји. Али ако успе,  
спашћемо 50 милиона живота.

Сигуран си? -Да, г. председниче.  
-Тражи атомске бојеве главе?

Само тако ћемо стопити расед.  
-То никад нисмо радили.

Ко гарантује да ћемо успети?  
-То нико не може да гарантује.

Ризично је. -Верујем у успех.  
-Не волим ту врсту коцкања.

А друге могућности?  
-Да постоје, сада бих их изнео.

Немаш резервни план?  
-У овом случају немам.

Претресли смо баш све и ништа  
не помаже. -То су критичне мере.

Таква је ситуација, г. председниче.  
Критичне мере су неопходне.

Молим вас да то одобрите сад.  
Немамо времена за анализе.

Треба слепо да верујем у теорију?  
-Др Хил је до сада била у праву.

Зашто бисмо сада сумњали?  
-Јавићу ти чим одлучим. -У реду.

КРАЈ ПРВОГ ДЕЛА

ПРЕВОД:  
Предраг Ковачевић

## **SUBTITULACIÓN**

## **LISTAS DE DIÁLOGOS ORIGINALES**

Serie: *Twin Peaks*

*Episode 9*



## **INT. TIMBER ROOM - DAY**

### **SONG: BARBER SHOP QUARTET**

In the dining area of the Great Northern Hotel, FBI SPECIAL AGENT DALE COOPER and AGENT ALBERT ROSENFELD are having breakfast. In the background is a barber shop quartet singing. The dining area is rather busy.

#### **COOPER**

Buddhist tradition first came to the land of snow in the fifth century AD. The first Tibetan king to be touched by the Dharma was King Hathatha Rignamputsan. He and succeeding kings were collectively known as *the Happy Generations*. Now some historians place them in the Water Snake Year, 213 AD. Others in the year of the water ox 173 AD. Amazing isn't it? The Happy Generations.

COOPER eats his breakfast.

#### **ALBERT**

Agent Cooper, I am thrilled to pieces that the Dharma came to King Ho-Ho-Ho, I really am, but right now I'm trying hard to focus on the more immediate problems of our own century right here in Twin Peaks.

#### **COOPER**

Albert, you'd be surprised at the connection between the two.

#### **ALBERT**

(sarcastic) Color me amazed.

#### **COOPER**

Ronette Pulaski has woken from her coma.

#### **ALBERT**

And?

#### **COOPER**

I'm thinking she's gonna have quite a story to tell when she regains the ability to speak.

#### **ALBERT**

So she's not talking?

#### **COOPER**

Waking but silence, probably shock. I'm going to show her the sketches of Leo Johnson and Bob, the man Sarah Palmer saw in her vision. The man who came to me in my dream.

**ALBERT**

Has anyone seen Bob on Earth in the last few weeks?

**COOPER**

No, not yet.

ALBERT grabs a nearby folder on the table and opens it.

**ALBERT**

Okay, I uh performed the autopsy on Jacques Renault. Stomach contents revealed ... lets see: beer cans, a Maryland license plate, half a bicycle tire, a goat and a small wooden puppet, goes by the name of Pinocchio.

ALBERT puts the folder aside. COOPER turn to him, smiles and says ...

**COOPER**

You're making a joke.

**ALBERT**

I like to think of myself as one of the Happy Generations.

ALBERT smirks.

**ALBERT**

And by the way, the fat boy wasn't strangled. Killer snuffed him with a pillow, he was wearing gloves. Tape used to bind his wrists was stolen from the hospital supply closet and that is it. If Jacques has any secrets he'll be taking them underground.

**COOPER**

What about the mill?

**ALBERT**

Well, preliminary suggests arson. I nominate Leo Johnson.

**COOPER**

We'll have to get a statement from Shelly Johnson.

**ALBERT**

Hospital says she's well enough.

ALBERT looks at COOPER.

**ALBERT**

How do you feel?

**COOPER**

Me?

**ALBERT**

I believe it's customary to ask after the health of one recently plugged three times.

**COOPER**

Thanks for asking.

ALBERT turns away.

**ALBERT**

Don't get sentimental.

**COOPER**

Who shot me, Albert?

ALBERT looks around the room.

**ALBERT**

My men are interrogating the hotel guests, the usual bumper crop of rural know-nothings and drunken fly-fishermen. Nothing so far. Oh, the world's most decrepit room service waiter remembers nothing out of the ordinary about the night in question, no surprise there. Señor Droolcup has, shall we say, a mind that wanders?

COOPER raises his right hand.

**COOPER**

Albert, my ring is gone. One day here ... the next day gone.

**ALBERT**

So?

**COOPER**

I'm glad you're with us Albert. We need the very best.

**ALBERT**

Dedication to duty wasn't the only thing that brought me back here Cooper.

**COOPER**

What else?

**ALBERT**

Windom Earle.

COOPER looks at ALBERT.

**MUSIC: NIGHT LIFE IN TWIN PEAKS (0:35 - 1:00) (NO SAX)**

**COOPER**

Agent Earle? He's retired.

**ALBERT**

Yeah, to a nice comfy chair complete with wrist restraints at the local laughing academy.

COOPER looks away.

**COOPER**

What happened?

**ALBERT**

Nobody knows. Your former partner flew the coop, Coop. He escaped, vanished into thin air.

**COOPER**

That's not good.

Film: *Love Among the Ruins*

AN ABC CIRCLE FILM

LOVE AMONG THE RUINS

by

James Costigan

May 21, 1974.

(c) ABC Entertainment  
AMERICAN BROADCASTING COMPANY  
A Division of American  
Broadcasting Companies, Inc.  
Pinewood Studios,  
Iver Heath,  
BUCKS.

---

FADE IN:

- 1      OPENING MONTAGE of romantic visual shots of London circa 1911 to be selected. The montage ends with shots of Courts of Law (St. Pancras). 1
- 2      INT. LAW COURTS. DAY. 2  
The camera PANS DOWN from vaulted ceiling showing lawyers, litigants and black-robed be-wigged legal people. It is the end of a day and there is a general movement down the grand staircase when SIR ARTHUR GRANVILLE-JONES enters, obviously in a hurry.
- 2A     EXT. PORTICO. LAW COURTS. DAY. 2A  
The streets are wet. SIR ARTHUR bursts through the doors and hurries out of shot.  
SUPERIMPOSE TITLES.
- 3      MIDDLE TEMPLE LANE. DAY. 3  
Reaching the opposite side of the road, Sir Arthur enters Middle Temple Lane and hurries down its narrow passage, one hand holding his wig in place, his robe flapping behind him. His face and manner convince us of the importance of his errand. Those he passes enroute -- whether minions carrying sheafs of legal papers tied with red tape or distinguished barristers in black suits or striped trousers -- are at present merely obstacles to be got round as rapidly as possible. The TITLES CONTINUE OVER this sequence, while the MUSIC speeds to a tempo emphasizing the sense of urgency.
- 4      EXT. THE TEMPLE AREA. DAY. 4  
As Sir Arthur reaches the silent oasis of the Temple, rain begins to fall. Quickening his pace, he flips his robe up from behind, forming a protective tent over his head.

4A EXT. KING'S BENCH WALK. DAY.

4A

As he mounts the pavement steps leading toward the front door of the house containing his chambers, MALDEN appears with an umbrella.

5 EXT. CHAMBER ENTRY. DAY.

5

MALDEN  
Did you get very wet?  
(brandishing an umbrella)

SIR ARTHUR  
(impatiently)  
Never mind.  
(passing Malden, he hands him his briefcase, and enters the chambers)  
Are they here?

5A INT. STAIRCASE - OFFICE CHAMBERS. DAY.

5A

MALDEN  
They?

Mounting, Sir Arthur strips off his robe, hands it to Malden, who, following, shakes the rain from it.

SIR ARTHUR  
Mr Druce and his client.

MALDEN  
Oh.

SIR ARTHUR  
Mrs. Medlicott.

MALDEN  
Yes.

SIR ARTHUR  
She's here?

MALDEN  
No. She's not. Not yet.

SIR ARTHUR  
It's after four.

MALDEN  
They're late.

SIR ARTHUR  
Thank heaven. So am I.



Revised 30.5.74.

3

5B INT. RECEPTION ROOM. OFFICE CHAMBERS. DAY.

5B

Sir Arthur crosses towards his private office, removing his wig en-route, Malden following.

SIR ARTHUR

I expected to be back in plenty of time to have another look at Druce's brief. I'll be lucky if I can even get the grime of the courtroom off my hands before she gets here.

MALDEN

I can easily detain them out here until you're ready.

SIR ARTHUR

(sharply, stopping at the inner door)  
No, no! Don't even think of it!

MALDEN

(startled)  
Beg pardon?

SIR ARTHUR

You must show them in the moment they arrive. You are not to delay by so much as an instant, do you understand?

MALDEN

Very good, sir.

Opening the door, Sir Arthur, speaks under his breath, to himself

SIR ARTHUR

Not another instant.

This urgency, this edginess is enough to cause Malden some concern. He hesitates worriedly, before following his employer into:

6 INT. PRIVATE OFFICE. DAY.

6

It is a place of old oak and mahogany, leather upholstery and bookbindings, worn carpets and heavy wine-colored curtains faded by the sun. Tall windows which are wet from recent rain, face the gardens, admit a dusty, golden, faintly sepulchral light that make the room seem as serene and insular as the Temple itself.  
While Malden hangs his robe in a

CONTINUED:

6     CONTD.

convenient cupboard, Sir Arthur stands just inside the door, surveying his domain with a look of disappointment.

SIR ARTHUR

Didn't we agree that the cleaning woman would make an extra effort in here today?

MALDEN

She did. She stayed much longer than usual. I don't think you'll find a spot of dust anywhere.

SIR ARTHUR

Funny ... it looks just the same. I wanted it to ...

But the rest is left unfinished.

MALDEN

Sir?

SIR ARTHUR

Nothing.

MALDEN

Did you expect it to look different?

SIR ARTHUR

I don't know what I expected. I don't know what I wanted.

He crosses to a shallow cupboard, opens it to reveal a washstand, mirror and wigstand. On this latter, he places his wig. Then he studies himself in the glass.

SIR ARTHUR

Damn wig always plays havoc with my hair. What's left of it.

(he leans close,  
examining his scalp)

'The site once of a city great  
and gay ... now the country does  
not even boast a tree.' Browning.

Malden, watching, and even more worried than before, returns carrying a wing-collar, coat and necktie.

MALDEN

Are you all right, Sir Arthur?

CONTINUED:

6     CONTD. 2

Alarmed, Sir Arthur looks up, catching -- in the glass  
-- his own reflection, along with that of Malden.

                  SIR ARTHUR  
Why? Don't I look all right?

                  MALDEN  
You look fine.

                  SIR ARTHUR  
What's wrong, then? Am I behaving  
strangely?

Before Malden can answer -- if he would -- a car is  
heard pulling up outside drawing the attention of  
both in its direction. Sir Arthur crosses to the  
window.

6A     EXT. KING'S BENCH WALK. DAY.

6A

From Sir Arthur's vantage, we see it is still raining  
and a big handsome motor car, see a chauffeur emerge, cross  
around to open the rear door, see a distinguished-  
looking man (GEORGE DRUCE) get out and open his umbrella,  
see a tantalizing glimpse of a woman's foot, slipped  
in black, on its way toward the kerb.

6B     INT. PRIVATE OFFICE. DAY.

6B

Sir Arthur is stricken by the sight.

                  SIR ARTHUR  
There she is!

                  MALDEN  
Beg pardon?

                  SIR ARTHUR  
There they are.  
                  (Turning back  
                  into the room)  
Go out to them.  
                  (He begins to remove  
                  his barrister's coat)  
Leave those.

Malden begins, carefully, to lay coat, wing-collar and  
necktie over the nearest chair.

CONTINUED:

JESSICA

Not a farthing.

SIR ARTHUR

It would spare you any further notoriety.

JESSICA

I loathe the notoriety. I treasure my privacy. But I will not ransom it from thieves.

SIR ARTHUR

You know that if you lose your case, you must pay not only the damages, but all costs as well.

JESSICA

But who has spoken of losing?

SIR ARTHUR

I must also warn you that his solicitors have engaged one of the cleverest advocates in England to represent him in court.

DRUCE

Yes, I heard only this morning. Divine, isn't it?

JESSICA

Isn't what divine?

DRUCE

Bad luck.

SIR ARTHUR

Bad luck for us.

JESSICA

What is? What are you two talking about?

SIR ARTHUR

John Francis Devine, K.C., ironically referred to in the profession as St. John the Devine.

DRUCE

Because he's the very devil of an opponent, you see?

Film: *Stuart Little*

Columbia Pictures

Combined Continuity & Master English Spotting/Subtitle List

"STUART LITTLE

<u>Reels</u>	<u>Exhibition</u>	<u>Subtitles</u>
Reel 1AB	1537-10	226
Reel 2AB	1644-03	289
Reel 3AB	1602-06	213
Reel 4AB	1440-02	215
Reel 5AB	1383-01	166

*Total Number of Reels: 5 (2,000 Ft.)*

*Number of Subtitles: 1,109*

*Total Exhibition Reel Footage: 7,607 Feet 6 Frames.*

*Total Running Time: 1 Hour 24 Minutes 31.58 Seconds.*

*Flat*

Prepared By:  
Gelula & Co., Inc.  
8421 Wilshire Blvd., Suite #205  
Beverly Hills, CA 90211

February 8, 2000

1AB - (2)



TITLE & REEL    STUART LITTLE    1AB			P/3    SPOTTING LIST FOOTAGES & TITLES			
COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE			TITLE NO.	START	END	TOTAL    TITLE
SCENE 6 - (CONTINUED)						
MR. LITTLE (face off) You have to go to school, George.						
GEORGE Will he be here when I get home?			1-7	104.13	109.08	4.11    GEORGE TO MR. & MRS. LITTLE, THEN MRS. LITTLE TO GEORGE) -Will he be here when I get home? -I think so. (here : i.e., 'with you')
MR. LITTLE (face off) I think so.						
GEORGE I'm gonna play ball with him. I'm gonna wrestle with him. I'm gonna teach him how to spit.			1-8	110.03	113.14	3.11    GEORGE TO MR. & MRS. LITTLE) I'll play ball with him. I'll wrestle with him.
GEORGE STOPS WALKING AS MRS. LITTLE KNEELS ON THE GROUND NEXT TO HIM.			1-9	114.02	117.00	2.14    GEORGE TO MR. & MRS. LITTLE) I'll teach him how to spit.
MRS. LITTLE It's gonna be so much fun.			1-10	117.05	120.15	3.10    MRS. LITTLE TO GEORGE, THEN MR. LITTLE TO GEORGE) -It's going to be so much fun. -For all of us.
MR. LITTLE KNEELS ON THE GROUND IN FRONT OF GEORGE.						
MR. LITTLE For all of us.						
GEORGE How will... 121-14			1-11	121.04	124.05/ (over scene end)	3.01    GEORGE TO MR. & MRS. LITTLE) How will you know if you're picking the right one? (the right one : i.e., 'the appropriate boy to be a part of our family')
SCENE 7 - MCS - PAST MR. LITTLE, L.FG., TO GEORGE.						
GEORGE ...you know if you're picking the right one? 124-06						
SCENE 8 - MS - PAST GEORGE, R.FG., TO MR. LITTLE AND MRS. LITTLE.						
MRS. LITTLE Oh.						
MR. LITTLE Uh....						
MRS. LITTLE I don't know. We'll.... 128-07			1-12	126.06	128.06/	2.00    MRS. LITTLE TO GEORGE) I don't know. We'll....
						1AB - (3)



TITLE & REEL    STUART LITTLE    1AB			SPOTTING LIST FOOTAGES & TITLES			
COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE		TITLE NO.	START	END	TOTAL	TITLE
SCENE 9 - MCS - PAST MR. LITTLE, L.FG., TO GEORGE.						
GEORGE You'll just know.  130-10	1-13	/128.10	130.09/	1.15	GEORGE TO MR. & MRS. LITTLE) You'll just know. (know : i.e., 'intuitively know')	
SCENE 10 - MS - PAST GEORGE, R.FG., TO MR. LITTLE AND MRS. LITTLE.						
MRS. LITTLE Yeah. Bye, sweetie.  GEORGE EXITS R.  135-06	1-14	131.02	135.05/	4.03	MRS. LITTLE TO GEORGE) Yeah. Bye, sweetie. (sweetie : colloquial term of affection - short for 'sweetheart')	
SCENE 11 - FS - GEORGE RUNS BG. ONTO THE SCHOOL BUS AS CAMERA DOLLIES IN AND TILTS UP TO INCLUDE GEORGE, PEERING FG. FROM THE WINDOW.						
GEORGE Remember, I want a little brother, not a big brother.  THE BUS MOVES R. AS GEORGE EXITS. 152-08	1-15	142.08	148.01	5.09	GEORGE TO MR. & MRS. LITTLE) Remember, I want a little brother, not a big brother. (little : note double meaning - [1] i.e., 'younger' and [2] i.e., 'small') (big : note double meaning - [1] i.e., 'older' and [2] i.e., 'large')	
DISSOLVE TO:						
SCENE 12 - EXT. NEW YORK CITY PUBLIC ORPHANAGE - DAY - FS - A SIGN AS CAMERA DOLLIES BACK. IT READS:  NEW YORK CITY PUBLIC ORPHANAGE No. 3	1-16	152.12	155.13	3.01	NARRATIVE TITLE) (of sign)  NEW YORK CITY PUBLIC ORPHANAGE No. 3	
MRS. KEEPER (voice over) We've been through your paperwork and everything seems to be in order. 161-00	1-17 ITAL	156.02	160.14/	4.12	MRS. KEEPER TO MR. & MRS. LITTLE) (voice over) We've been through your paperwork and everything seems to be in order.	
SCENE 13 - INT. NEW YORK CITY PUBLIC ORPHANAGE/ADOPTION OFFICE - DAY - FS - HIGH ANGLE - LOOKING DOWN ON MRS. KEEPER, AN ADOPTION AGENCY WORKER, SITTING AT A DESK, LOOKING FG. AT MRS. LITTLE AND MR. LITTLE.						
MRS. KEEPER Adoption isn't for everyone, but you seem like the kind of people with plenty of love to share. 168-10	1-18	/161.03	168.09/	7.06	MRS. KEEPER TO MR. & MRS. LITTLE) Adoption isn't for everyone, but you seem like people with plenty of love to share. (Adoption isn't for everyone : i.e., 'Adoption isn't something everyone can readily handle')	
1AB - (4)						

TITLE &amp; REEL STUART LITTLE 1AB

P/5

## SPOTTING LIST FOOTAGES &amp; TITLES

COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	TITLE NO.	START	END	TOTAL	TITLE
SCENE 14 - MFS - MRS. LITTLE AND MR. LITTLE.					
MRS. KEEPER (off) So how are you feeling?	1-19	/168.14	172.12	3.14	MRS. KEEPER TO MR. & MRS. LITTLE) So how are you feeling?
MRS. LITTLE Oh... (sighs) goodness, we're....	1-20	173.08	175.11	2.03	MRS. LITTLE TO MRS. KEEPER, THEN MR. LITTLE TO MRS. KEEPER) -Goodness, we're-- -Tingling-- (Goodness : Colloquial exclamation)
MR. LITTLE (overlapping) (sighs) Tingling....					
MRS. LITTLE (chuckles) With anticipation. 178-01	1-21	176.00	178.00/	2.00	MRS. LITTLE TO MRS. KEEPER) With anticipation.
SCENE 15 - MCS - MRS. KEEPER.					
MRS. KEEPER Oh, recess. 180-04	1-22	178.06	180.02/	1.12	MRS. KEEPER TO MR. & MRS. LITTLE) Recess. (I.e., 'It is time for the children to take a break from their studies.')
SCENE 16 - MS - PAST MRS. LITTLE, L.FG., AND MR. LITTLE, R.FG., TO MRS. KEEPER WHO STANDS AS CAMERA TILTS UP.					
MRS. KEEPER Time for you to meet them.	1-23	/180.07	183.06	2.15	MRS. KEEPER TO MR. & MRS. LITTLE) Time for you to meet them.
ORPHANS (off) (overlapping) (indistinct chatter - continues under following scenes and dialogue)					
MRS. KEEPER WALKS L. FROM THE DESK AS CAMERA DOLLIES WITH HER TO A DOOR.					
MRS. KEEPER Feel free to walk around. They're quite used to having strangers here.	1-24	183.13	188.05	4.08	MRS. KEEPER TO MR. & MRS. LITTLE) Feel free to walk around. They're quite used to having strangers here. (quite used : i.e., 'very accustomed')
MRS. KEEPER OPENS THE DOOR AS MRS. LITTLE AND MR. LITTLE STEP L. THROUGH IT.					
MRS. LITTLE Thank (chuckling) you. (chuckles - continues under following dialogue)	1-25	188.10	190.10	2.00	MRS. LITTLE TO MRS. KEEPER) Thank you.
MR. LITTLE Thank you.					
MRS. KEEPER CLOSES THE DOOR.					
MRS. KEEPER (chuckles) (tsks) Ah, lovely people. 199-03	1-26	196.05	198.15/	2.10	MRS. KEEPER TO HERSELF) Lovely people. (I.e., 'The Littles are very nice, delightful people.')

1AB - (5)

1AB - (7)



TITLE &amp; REEL STUART LITTLE 1AB

P/8

## SPOTTING LIST FOOTAGES &amp; TITLES

COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	TITLE NO.	START	END	TOTAL	TITLE
SCENE 28 - FS - STUART STANDS.					
STUART ...for a family, you've certainly come to the right place.	1-38	/293.15	298.02	4.03	STUART TO MR. & MRS. LITTLE) ...for a family, you've certainly come to the right place. (for a family : i.e., 'if you are looking for a place to form a family')
STUART WALKS BG. AND CLIMBS UP THE BENCH AS CAMERA TILTS UP INTO MCS OF MRS. LITTLE.					
STUART (cont'd) I think we can find just what you're lookin' for. You know, if you want a girl, Susan can read French. And Edith over there can tap dance while blowin' bubbles.	1-39	299.05	303.14	4.09	STUART TO MR. & MRS. LITTLE) I think we can find just what you're looking for. (just what : i.e., 'the exact type of child')
	1-40	304.02	307.10	3.08	STUART TO MR. & MRS. LITTLE) If you want a girl, Susan can read French.
STUART WALKS R. AS CAMERA DOLLIES WITH HIM OFF MRS. LITTLE TO INCLUDE MR. LITTLE.	1-41	307.14	312.10	4.12	STUART TO MR. & MRS. LITTLE) And Edith over there can tap dance while blowing bubbles.
MR. LITTLE (cont'd) Or-Or maybe you wanted a boy.	1-42	313.14	316.14	3.00	STUART TO MR. & MRS. LITTLE) Or maybe you wanted a boy.
MR. LITTLE Actually, I-I think we were leaning towards a boy.					LABORATORY: THE FOLLOWING TITLE #1-43 MAY APPEAR AGAINST A WHITE BACKGROUND.
STUART Well, in that case... 323-08	1-43	317.02	320.13	3.11	MR. LITTLE TO STUART) Actually, I think we were leaning towards a boy. (leaning towards : i.e., 'inclined towards' - 'having a tendency to prefer')
SCENE 29 - FS - STUART JUMPS R. FROM THE BENCH ONTO A TABLE.					
STUART ...Benny can do handstands. And Andy can run a hundred yards faster than you can say, "Ready, set, (chuckling) go." 333-08	1-44	321.02	323.06/	2.04	STUART TO MR. & MRS. LITTLE) Well, in that case...
	1-45	325.01	328.04	3.03	STUART TO MR. & MRS. LITTLE) ...Benny can do handstands.
SCENE 30 - MS - MRS. LITTLE AND MR. LITTLE.	1-46	328.09	333.06/	4.13	STUART TO MR. & MRS. LITTLE) Andy can run 100 yards faster than you can say, "Ready, set, go." (Ready, set, go : Traditional phrase spoken to start a race)
MRS. LITTLE You certainly know a lot about everyone, don't you? 337-04	1-47	334.00	337.02/	3.02	MRS. LITTLE TO STUART) You certainly know a lot about everyone.

1AB - (8)

Film: *Deceived*



**TOUCHSTONE PICTURES**

**COMBINED CONTINUITY  
&  
MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST**

**"DECEIVED"**

**PROD. 0900**

**(feature)**

**EXHIBITION FOOTAGES:**

REEL 1AB	1859-10
REEL 2AB	1749-08
REEL 3AB	1895-08
REEL 4AB	1877-14
REEL 5AB	1685-13
REEL 6A	<u>657-04</u>
	9725-09

**TOTAL EXHIBITION FOOTAGE: 9,725 Feet + 9 Frames**  
**TOTAL OVERALL FOOTAGE: 9,797 Feet + 9 Frames**  
**TOTAL NUMBER OF REELS: 5 (2,000 feet) + 1 (1,000 feet)**  
**TOTAL RUNNING TIME: 1 Hour 48 Minutes 3.71 Seconds**

**Prepared by:**

**MASTERWORDS**  
1512 11th Street #205  
Santa Monica, CA 90401  
(213) 394-7998/338-0914

**NOVEMBER 6, 1991**

'DECEIVED'

R/1AB P/8

COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	TITLE NO.	MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
<p><b>SCENE 38 - INT. D &amp; R RESTORATIONS/ WORKROOM - DAY - MFS - A FEMALE OFFICE WORKER HOLDS A TRANSPARENCY UP TO A LIGHTBOX AND LOOKS AT IT UNDER A MAGNIFYING GLASS.</b></p> <p>DENNY ZEITLIN TRIO (over radio) (sing 'AND THEN I WONDERED IF YOU KNEW' - continues under following scenes and dialogue)</p> <p>OFFICE WORKERS (off/on) (overlapping, low and indistinct chatter - continues under following scenes and dialogue)</p> <p>THE FEMALE OFFICE WORKER TAKES THE TRANSPARENCY OFF THE LIGHTBOX AND TURNS OFF THE LIGHT. THE FEMALE OFFICE WORKER THEN WALKS LBG ACROSS THE WORKROOM, CAMERA PANNING WITH HER TO REVEAL A NUMBER OF WORKTABLES AND ADRIENNE, WHO IS STANDING IN FRONT OF AN EASEL. CAMERA CONTINUES TO PAN L, OFF ADRIENNE, TO REVEAL SEVERAL OFFICE WORKERS UNPACKING A BARREL IN FG. CHARLOTTE ROTHENBERG, ADRIENNE'S PARTNER, IS WORKING IN BG. THE O.S. DOOR BUZZER RINGS. {33-06} 556-00</p> <p><b>SCENE 39 - MS - ADRIENNE TURNS AND WALKS RBG ACROSS THE WORKROOM, CAMERA PANNING WITH HER.</b></p> <p>ADRIENNE That's okay, I'll get it. They're probably here to pick up my angels. {5-03} 561-03</p> <p><b>SCENE 40 - MFS - ADRIENNE WALKS LFG INTO MFS, CAMERA PANNING WITH HER TO INCLUDE THE FRONT DESK. CAMERA HOLDS AS ADRIENNE STOPS AT THE DESK AND BEGINS TO PAGE THROUGH SOME INVOICES ON THE DESK.</b></p> <p>JACK (off) Well, this is in-... {10-14} 572-01</p> <p><b>SCENE 41 - MCS - ADRIENNE LOOKS RFG AT O.S. JACK AND REACTS WITH SURPRISE. CAMERA TILTS UP WITH ADRIENNE AS SHE STRAIGHTENS UP.</b></p> <p>JACK (off) ...credible, isn't it? {4-06} 576-07</p> <p><b>SCENE 42 - MFS - JACK, HOLDING A WOODEN CRATE, LOOKS LFG AT O.S. ADRIENNE. OFFICE WORKERS ARE WORKING IN THE WORKROOM IN BG.</b></p> <p>JACK I had a feeling I knew you from somewhere. I had... {4-04} 580-11</p>					
	13	556.8	558.4	1.12	ADRIENNE TO CHARLOTTE) I'll get it. (i.e., 'I'll take care of the customer.' - note that a bell has rung in Adrienne's art restoration office, indicating a customer has arrived)
	14	558.10	561.2/	2.8	CHARLOTTE TO ADRIENNE) They're here for the angels. (i.e., 'The customers have come to collect the painting of angels.' - referring to one of the artworks being restored)
	15	571.0 (over scene end)	574.4	3.4	JACK TO ADRIENNE) This is incredible, isn't it? (This : i.e., 'This coincidence' - 'Our meeting again' - note that Jack, from the restaurant, has entered with a crate)
	16	577.4 (over scene end)	582.8	5.4	JACK TO ADRIENNE) I had a feeling I knew you from somewhere. (somewhere : i.e., 'some previous encounter')

COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	TITLE NO.	MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
<b>SCENE 43 - MCS - ADRIENNE LOOKS RFG AT O.S. JACK.</b>					
JACK (off) ...a feeling.					
ADRIENNE You did? {3-06} <b>584-01</b>	17	583.0	584.0/	1.0	ADRIENNE TO JACK) You did?
<b>SCENE 44 - MFS - JACK LOOKS DOWN AT THE CRATE HE'S HOLDING AS HE WALKS FG.</b>					
JACK Oh, I...was just bringing this amphora to be repaired. {8-04} <b>592-05</b>	18	586.8	592.4/	5.12	JACK TO ADRIENNE) I was bringing this amphora in to be repaired. (amphora : in Greek and Roman antiquities, a large, two-handed storage jar having an oval body used chiefly for wine, oil, etc., or as a commemorative vase awarded the victors in contests)
<b>SCENE 45 - MCS - PAST JACK, WHO STOPS IN RFG, TO ADRIENNE.</b>					
JACK You don't remember this, but I was in here about a... {5-06} <b>597-11</b>	19	595.0	599.0 (over scene end)	4.0	JACK TO ADRIENNE) You don't remember, but I was here last year.
<b>SCENE 46 - MCS - PAST ADRIENNE, TIPPED IN LFG, TO JACK.</b>					
JACK ...year ago. I brought in a mosaic, um, third century from Herculanium, portrait of a young boy. {10-06} <b>608-01</b>	20	599.8	602.8	3.0	JACK TO ADRIENNE) I brought in a mosaic...
<b>SCENE 47 - MCS - PAST JACK, TIPPED IN RFG, TO ADRIENNE.</b>					
JACK And there was another woman who worked here, a dark-haired woman. She worked on the piece.	21	603.0	608.0/	5.0	JACK TO ADRIENNE) ...third century from Herculanium, portrait of a boy. (Herculanium : ancient city in southwest Italy, on the Bay of Naples, buried along with Pompeii by the eruption of Mount Vesuvius in 79 A.D.)
ADRIENNE Oh, Charlotte, my partner. Yeah, I remember that mosaic. {10-07} <b>618-08</b>	22	608.8	613.8	5.0	JACK TO ADRIENNE) A dark-haired woman here worked on the piece. (worked on the piece : i.e., 'worked on restoring the mosaic')
<b>SCENE 48 - MS - ADRIENNE, L, IS STANDING BEHIND THE DESK AND LOOKING AT JACK, WHO IS STANDING R. JACK HAS PUT HIS CRATE DOWN ON THE DESK.</b>					
JACK You do?	23	614.0	618.8/	4.8	ADRIENNE TO JACK) Charlotte, my partner. I remember that mosaic.
ADRIENNE Mm-hm.					
JACK Well, she did a terrific job.	24	619.0	622.4	3.4	JACK TO ADRIENNE) You do? She did a terrific job. (She : referring to Charlotte) (a terrific job : i.e., 'a terrific job in restoring the amphora')
ADRIENNE Good.	25	622.12	624.4	1.8	ADRIENNE TO JACK) Good.
JACK Oh, I'm Jack Saunders, uh, Curator of Antiquities. JACK EXTENDS HIS HAND TO ADRIENNE. {10-01} <b>628-09</b>	26	624.8	630.0 (over scene end)	5.8	JACK TO ADRIENNE) I'm Jack Saunders, Curator of Antiquities, Founders Museum.



## COMBINED CONTINUITY &amp; DIALOGUE

NO.

**SCENE 49 - MCS - PAST JACK, TIPPED IN RFG, TO ADRIENNE, WHO SHAKES HIS HAND.**

JACK  
Founders Museum.

ADRIENNE  
Adrienne Davis. I don't have a title.  
{6-03}

634-12

27

630.6 634.12/ 4.6

ADRIENNE TO JACK)  
Adrienne Davis. I don't have a title.  
(title : descriptive appellation  
belonging to a person of office)

**SCENE 50 - MCS - PAST ADRIENNE, TIPPED IN LFG, TO JACK.**

JACK  
Well, it's nice to meet you...  
{5-03}

639-15

28

638.12 641.4 2.8  
(over scene end)

JACK TO ADRIENNE)  
Nice to meet you, finally.

**SCENE 51 - MCS - PAST JACK, TIPPED IN RFG, TO ADRIENNE.**

JACK  
...finally.

ADRIENNE  
The same.

CHARLOTTE (off)  
Adrienne, I'm leaving.

ADRIENNE LOOKS LFG AT O.S. CHARLOTTE.  
{4-15}

644-14

29

641.12 644.14/ 3.2

ADRIENNE TO JACK, THEN  
CHARLOTTE TO ADRIENNE)  
-The same.  
-Adrienne, I'm leaving.  
(The same : i.e., 'I feel the same about  
you')

**SCENE 52 - FS - PAST ADRIENNE AND JACK, LFG, TO CHARLOTTE, WHO IS STANDING IN A DOORWAY IN BG.**

ADRIENNE  
I'll lock up.

CHARLOTTE  
Okay, thanks. See you tomorrow.

CHARLOTTE WAVES THEN EXITS L. CAMERA  
RACKS FOCUS, OFF CHARLOTTE, TO JACK,  
WHO TURNS TO ADRIENNE AND SMILES.

JACK  
That's her.  
{7-01}

651-15

30

645.8 650.0 4.8

ADRIENNE TO CHARLOTTE, THEN  
CHARLOTTE TO ADRIENNE)  
-I'll lock up.  
-See you tomorrow.  
(lock up : i.e., 'lock the doors and  
windows to the office prior to leaving')  
(See you : i.e., 'I'll see you')

**SCENE 53 - MCS - PAST JACK, TIPPED IN RFG, TO ADRIENNE.**

ADRIENNE  
Let's have a look at that.

ADRIENNE EXITS L.  
{3-04}

655-03

32

653.0 655.0/ 2.0

ADRIENNE TO JACK)  
Let's look at that.  
(that : referring to the vase in the  
crate)

**SCENE 54 - INT. D & R RESTORATIONS/  
WORKROOM - LATER - MS - CAMERA DOLLIES  
L, OFF A WALL IN FG, TO REVEAL JACK AND  
ADRIENNE ARE SITTING ON A SOFA AND  
EATING CHINESE TAKEOUT FOOD OFF A  
COFFEE TABLE.**

ADRIENNE (off)  
Yeah, we used to have a house in Searsport,  
Maine.

JACK  
Searsport? But I--

33

656.0 659.12 3.12

ADRIENNE TO JACK)  
We had a house in Searsport, Maine.  
(We : My family)  
(Searsport : town on the coast of the  
northeastern state of Maine)

COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	FILE NO.	MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
<b>SCENE 54 - (CONTINUED)</b>					
ADRIENNE (overlapping) Huh?					
JACK I had an aunt and uncle who had a house not ten minutes from Searsport.	34	660.4	667.10	7.6	JACK TO ADRIENNE) Searsport? My aunt and uncle had a house not ten minutes from there. (not : less than)
ADRIENNE You're kidding me?	35	668.0	673.8	5.8	ADRIENNE TO JACK, THEN JACK TO ADRIENNE) -Are you kidding? -My cousins and I went swimming there. (kidding : joking)
JACK Me and my, my cousins, we used to go up there, we used to swim all summer.					
ADRIENNE Really?	36	674.2	677.4	3.2	JACK TO ADRIENNE) You might've been there at the same time. (there : i.e., 'the Searsport area') (at the same time : i.e., 'at the same time that I was there')
CAMERA CONTINUES TO DOLLY SLOWLY L AROUND JACK AND ADRIENNE.					
JACK (chuckling) Yeah, you and I were probably there at the same time.	37	677.10	681.0	3.6	ADRIENNE TO JACK) Did you ever go to The Breakers? (The Breakers : name of a local bar and restaurant in Searsport)
ADRIENNE (overlapping) That's unbelievable. Did you ever go to a place called The Breakers?	38	681.6	687.6	6.0	JACK TO ADRIENNE) We used to try to sneak into The Breakers to drink and dance. (We : My cousins and I) (sneak into : enter without permission - enter furtively) (implying that Jack and his cousins were too young to legally enter the club, but they tried to get in anyway)
JACK The Breakers?					
ADRIENNE (overlapping) Mm-hm.					
JACK We used to try to sneak into The Breakers. We used to try to sneak in and drink, dance, listen to music.	39	687.12	689.4	1.8	ADRIENNE TO JACK) Unbelievable.
ADRIENNE (overlapping) (laughing) Oh, God! I can't believe this.	40	689.10	693.6	3.12	JACK TO ADRIENNE, THEN ADRIENNE TO JACK) -What's your favorite song? -"Earth Angel." ( <i>"Earth Angel"</i> : popular 1950s song)
JACK What's your favorite song?					
ADRIENNE Uh, "Earth Angel".	41 ITAL	693.12	697.0	3.4	JACK TO ADRIENNE) (singing) <i>Earth angel, earth angel</i>
JACK "Earth An--"	42 ITAL	697.8	700.8	3.0	JACK TO ADRIENNE) (singing) <i>Say you'll be mine</i> (mine : rhymes with 'time' in Title #44)
JACK (singing) 'Earth angel, earth angel					
ADRIENNE (overlapping) (giggles) Earth A--	43 ITAL	701.4	703.12	2.8	ADRIENNE TO JACK) (singing) <i>Darling, dear</i>
JACK (singing) 'Say you'll be mine Love you forever	44 ITAL	704.4	708.0	3.12	ADRIENNE & JACK) (singing) <i>Love you all the time</i>
ADRIENNE (singing) (overlapping) 'Earth an-- (hums) ...darling dear	45 ITAL	708.8	711.12	3.4	ADRIENNE & JACK) (singing) <i>I'm just a fool</i>
ADRIENNE & JACK (singing in unison) 'Love you all the time I'm just a fool, A fool in love with you	46 ITAL	712.4	717.0	4.12	ADRIENNE & JACK) (singing) <i>A fool in love with you</i>

'DECEIVED'

R/3AB P/11

COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	TITLE NO.	MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
<b>SCENE 60 - MS - PAST THE SOCIAL SECURITY MAN, TIPPED IN RFG, TO ADRIENNE, WHO REACTS WITH ANGRY CONFUSION.</b>					
ADRIENNE I don't understand. Th-, this couldn't be.	404	681.0	683.8	2.8	ADRIENNE TO SOCIAL SECURITY MAN) I don't understand.
SOCIAL SECURITY MAN Now, look, if you want to talk to my su-... {11-11} 691-01	405	684.12	687.4	2.8	ADRIENNE TO SOCIAL SECURITY MAN) This can't be.
<b>SCENE 61 - MS - PAST ADRIENNE, TIPPED IN LFG, TO THE SOCIAL SECURITY MAN.</b>	406	689.0	696.4	7.4	SOCIAL SECURITY MAN TO ADRIENNE) You can talk to my superiors if you want, but they'll tell you the same thing. (superiors : supervisors)
SOCIAL SECURITY MAN ...periors, that's fine. But they're gonna tell you the same thing, that your husband used a social security card that didn't belon-... {9-00} 700-01	407	696.12	701.12	5.0	SOCIAL SECURITY MAN TO ADRIENNE) Your husband used a number that didn't belong to him. (number : social security number)
<b>SCENE 62 - MS - PAST THE SOCIAL SECURITY MAN, TIPPED IN RFG, TO ADRIENNE, WHO LOOKS R AT THE O.S. COMPUTER SCREEN.</b>					
SOCIAL SECURITY MAN ...g to him. {5-07} 705-08					
<b>SCENE 63 - CS - THE COMPUTER SCREEN READS:</b>					
ACCOUNT JACK SAUNDERS DATE OF DEATH 01/19/75 PLACE OF DEATH SOMMERVILLE/NE {3-13} 709-05	408	/705.12	709.4/	3.8	NARRATIVE TITLE) (of computer screen) JACK SAUNDERS - DIED 01/19/75 (01/19/75 : January 19, 1975)
<b>SCENE 64 - EXT. STREET - DAY - MS - LOOKING ACROSS THE STREET, PAST A NUMBER OF CARS, WHICH ENTER L AND R AND CROSS IN FG, TO ADRIENNE, WHO IS STANDING ON THE CORNER AND STARING FG. A NUMBER OF PEDESTRIANS MILL AROUND BEHIND HER.</b>					
PEDESTRIANS (overlapping, low and indistinct chatter - continues under following scene) {14-08} 723-13					
<b>SCENE 65 - FS - LOW ANGLE - LOOKING ACROSS THE STREET PAST A NUMBER OF CARS, WHICH ENTER L AND R AND CROSS IN FG, TO ADRIENNE, WHO STANDS ON THE CORNER AND STARES FG AS A NUMBER OF PEDESTRIANS START TO WALK FG ACROSS THE STREET IN THE CROSSWALK. ADRIENNE DOESN'T MOVE, BUT CONTINUES STARING FG.</b> {18-10} 742-07					
<b>SCENE 66 - INT. PUBLIC LIBRARY/NEWSPAPER ANNEX - DAY - CS - CAMERA DOLLIES R TO REVEAL A COPY OF A NEWSPAPER ON MICROFILM. THE NEWSPAPER BANNER READS:</b>  Omaha World-Herald OMAHA, NEB. THURSDAY, JANUARY 2, 1975 {10-02} 752-09	409	749.8	752.8/	3.0	NARRATIVE TITLE) (of newspaper banner) Omaha World Herald - January 2, 1975 (Omaha : city in Nebraska) (note that Adrienne has gone to the library to look at old newspapers)

**SCENE 69 - CS - ADRIENNE LOOKS L AT THE O.S. MICROFILM READER.**  
{3-10} **768-12**

**SCENE 70 - CS - ADRIENNE'S HAND TURNS A KNOB ON THE MICROFILM READER.**  
{2-04} **771-00**

**SCENE 71 - CS - O.S. ADRIENNE SCANS THE MICROFILM NEWSPAPER THEN STOPS ON AN ARTICLE. THE NEWSPAPER ARTICLE HEADLINE READS:**

*Top Columbia Graduate and  
Parents Killed in Plane Crash*

THERE IS A PHOTOGRAPH OF A YOUNG MAN ADRIENNE HAS NEVER SEEN BEFORE NEXT TO THE ARTICLE. THE CAPTION UNDER THE NEWSPAPER PHOTOGRAPH READS:

Jack Saunders

{8-10} **779-10**

**SCENE 72 - MCS - ADRIENNE REACTS WORRIEDLY AS SHE LOOKS LFG AT THE O.S. NEWSPAPER ON THE MICROFILM READER.**  
{4-15} **784-09**

**SCENE 73 - CS - ADRIENNE'S POV - CAMERA TILTS DOWN OFF THE PHOTOGRAPH OF THE YOUNG MAN TO THE CAPTION. THE CAPTION UNDER THE NEWSPAPER PHOTOGRAPH READS:**

Jack Saunders

{7-08} **792-01**

**SCENE 74 - MCS - ADRIENNE LOOKS DOWN SADLY AS SHE STARTS TO REWIND THE O.S. MICROFILM ON THE MICROFILM READER.**  
{20-05} **812-06**

410	774.4	779.8/	5.4	<b>NARRATIVE TITLE) (of headline)</b> Top Columbia Graduate and Parents Killed in Plane Crash (Top : Highly Ranked Academically) (Columbia : prestigious university in New York)
411	788.10	792.0/	3.6	<b>NARRATIVE TITLE) (of caption)</b> Jack Saunders (note that the photo of Jack Saunders is not the man Adrienne knows as Jack)



COMBINED CONTINUITY & DIALOGUE	TITLE NO.	MASTER ENGLISH SUBTITLE/SPOTTING LIST			
<b>SCENE 74 - (CONTINUED)</b>					
MRS. GINGOLD I understand, Mrs. Saunders, but it really isn't the best time. We have guests.	712	749.12	756.12	7.0	MRS. GINGOLD TO ADRIENNE) I understand, Mrs. Saunders, but this isn't a good time. We have guests. (good : convenient) (note that Adrienne has immediately gone to the Gingolds' house, where a party is in progress)
ADRIENNE I, I really do apologize. I wouldn't bother you normally. But I just... {13-03} 762-12	713	757.4	762.8/	5.4	ADRIENNE TO MRS. GINGOLD) I apologize. I wouldn't bother you normally, but...
<b>SCENE 75 - INT. GINGOLDS' BROWNSTONE/ KITCHEN - NIGHT - MCS - PAST ADRIENNE, TIPPED IN RFG, TO CAROL, WHO IS HOLDING HER TEDDY BEAR, WHICH IS WEARING THE EGYPTIAN NECKLACE.</b>					
ADRIENNE (off) ...have to have that necklace tonight.	714	763.0	766.4	3.4	ADRIENNE TO MRS. GINGOLD) ...I have to get that necklace.
CAROL REACTS ANGRILY AS SHE LOOKS LFG AT HER O.S. MOTHER.					
CAROL No! She said I could have <u>this</u> . {7-10} 770-06	715	766.12	770.4/	3.8	CAROL TO MRS. GINGOLD) (whining) No! She said I could have <u>this</u> ! (She : Adrienne) (this : referring to the Egyptian necklace, which is hanging around the neck of Carol's teddy bear)
<b>SCENE 76 - MCS - PAST CAROL, LFG, TO ADRIENNE. MRS. GINGOLD ENTERS R AND KNEELS IN FRONT OF CAROL.</b>					
MRS. GINGOLD (face off) I know, (on) honey, but the necklace isn't a toy.	716	770.12	775.4/	4.8	MRS. GINGOLD TO CAROL) I know, honey, but the necklace isn't a toy.
CAROL STARTS TO GET UP. {4-14} 775-04					
<b>SCENE 77 - FS - CAROL, HOLDING HER TEDDY BEAR, GETS UP AND RUNS FG, AS CAROL'S NANNY AND ADRIENNE, SITTING AT THE TABLE, AND MRS. GINGOLD, STILL KNEELING, WATCH HER.</b>					
MRS. GINGOLD And, an-, an--					
CAROL (overlapping) Daddy!	717	776.8	779.0	2.8	CAROL TO MR. GINGOLD) Daddy!
CAROL EXITS IN RFG. {6-05} 781-09					
<b>SCENE 78 - INT. GINGOLDS' BROWNSTONE/ LIVING ROOM - NIGHT - MS - CAROL, HOLDING THE TEDDY BEAR WHICH IS WEARING THE EGYPTIAN NECKLACE, IS SITTING ON THE SOFA AND LOOKING R AT HER FATHER, MR. GINGOLD. CAROL REACTS TEARFULLY.</b>					
CAROL She said I could have it, and now she wants it back.	718	782.0	787.2	5.2	CAROL TO MRS. GINGOLD) (whining) She said I could have it and now she wants it back. (She : Adrienne) (It : referring to the necklace)
ADRIENNE ENTERS AND STOPS IN BG. MR. GINGOLD TURNS TO HER.					
MR. GINGOLD (sighs) This is very confusing for Carol, Mrs. Saunders.	719	788.8	792.0	3.8	MR. GINGOLD TO ADRIENNE) This is very confusing for Carol.

Film: *The Poseidon Adventure*

## TAPE NUMBER: 1

[1]01:00:19

MALE

(UNINTELLIGIBLE)

[1]01:00:25

DOCK GUARD

Welcome, brother. It's good to see you again.

[1]01:00:27

FADADE

The same to you, brother.

[1]01:00:50

MIKE ROGO

That's Fadade. (SP?) He's a Chechen-born doctor. He's the mastermind of all their terrorist cells worldwide.

[1]01:01:19

MALE

(UNINTELLIGIBLE)

[1]01:01:22

FADADE

Time is short, and there is still much to be done. I will fill all of you in on the remaining sea component while we are waiting for Brother Badawi.

[1]01:01:46

MIKE ROGO

My assault team is in place, and standing by. We need to make sure that we grab Fadade for interrogation.

[1]01:01:53

FADADE

Being the height of their holidays, all security will focus on large events, and high valued assets in America. Our coordinated attacks against land, sea, and air targets outside of America will easily achieve our objectives. All the remaining cells will be activated, and will move forward according to their predetermined timetables. My group was put into motion months ago, and simply awaits our signal to go at that appointed time for Operation (WORD?) .

[1]01:02:27

MIKE ROGO

Sniper one.

[1]01:02:28

MALE

Go ahead.

[1]01:02:29

MIKE ROGO

Take the rooftop lookout first. Then the smoking man. Then the sentry.

[1]01:02:35

MALE

Roger. Sniper one, take out your targets.

[1]01:02:41

MALE

I got him. (WORD?) This is team one. All three targets reduced.

[1]01:02:53

MIKE ROGO

Assault team one, proceed to phase two.

[1]01:02:56 MALE  
Move, move. Go, go, go, go. Get back. (UNINTELLIGIBLE) (ALL TALKING AT ONCE)

[1]01:03:40 FADADE  
We must destroy all of this.

[1]01:04:29 MALE  
(UNINTELLIGIBLE) Drop your weapon, now.

[1]01:04:30 FADADE  
Let me die.

[1]01:04:36 MALE  
All clear, repeat, all clear. Hostiles are neutralized. We have no surviving targets. I repeat, no surviving targets.

[1]01:04:50 BADAWI  
Something's not right.

[1]01:04:53 CHAUFFEUR  
Sir?

[1]01:04:56 BADAWI  
Let's go. Move.

[1]01:05:11 MIKE ROGO  
Land, air.

[1]01:05:14 MALE  
We got six here, sir.

[1]01:05:16 MIKE ROGO  
Sea. Where's sea? Get the forensics team down here ASAP. Washington needs to see all this on the double.

[1]01:06:10 MALE  
Attention (WORD?) On behalf of the entire Dulcet family, welcome aboard the SS Poseidon. Attention, passengers. Do not leave your bags unattended. Please refrain from smoking except in designated areas. Please follow the yellow line, and have your passports (UNINTELLIGIBLE) .

[1]01:06:38 MALE  
We've got a clean security sweep down below.

[1]01:06:38 MALE  
Full protocol, no corners cut.

[1]01:06:41 MALE  
Affirmative, they're authorizing the Poseidon to embark.

[1]01:06:45 MALE  
Hundred percent compliance.



[1]01:06:48

MALE

Roger that. I'll see you in Sydney, got a plane to catch, out.

[1]01:06:52

MALE

Alpha Charlie Seven out.

[1]01:07:02

FEMALE

Attention Dulcet passengers, please refrain from smoking (UNINTELLIGIBLE) designated areas.

[1]01:07:05

BELLE ROSEN

Thank you.

[1]01:07:09

FEMALE

Attention Dulcet passengers, please (UNINTELLIGIBLE) at your designated gangway.

[1]01:07:16

MALE

Any disabled passengers who need assistance, please report to the information booth. Any disabled passengers who need assistant, please report to the information booth. Please have your ticket ready (UNINTELLIGIBLE) . Mrs. Jones, Mrs. Jones, (UNINTELLIGIBLE) .

[1]01:07:43

MALE

Do you mind removing your hat (UNINTELLIGIBLE) .

[1]01:07:46

BISHOP AUGUST SCHMIDT

Oh, sure.

[1]01:07:49

FADADE

For the safety of all our passengers, please follow (UNINTELLIGIBLE) .

[1]01:07:54

MALE

Upstairs, (UNINTELLIGIBLE) .

[1]01:08:01

JEFFREY ERIC ANDERSON

Mate, get them to cut out a few territories. Course they can.

[1]01:08:24

DYLAN CLARKE

Wow, this place is huge.

[1]01:08:27

SHELBY CLARKE

Where's the other room?

[1]01:08:28

RACHEL CLARKE

Your father didn't book us in time.

[1]01:08:30

RICHARD CLARKE

I booked it when you finally decided you could actually go.

[1]01:08:34

RACHEL CLARKE

Okay.

[1]01:08:35 DYLAN CLARKE  
I get the side by the window.

[1]01:08:37 RACHEL CLARKE  
Oh, look at that. Our travel agent gave us this basket. That is so nice. I have to send him an email.

[1]01:08:46 RICHARD CLARKE  
Hey, sport, we're on vacation, okay? Come on.

[1]01:08:54 DYLAN CLARKE  
I bomb the good stuff, you guys can have the fruit.

[1]01:08:56 RICHARD CLARKE  
Uh, you share, young man, or we bomb you.

[1]01:08:59 SHELBY CLARKE  
Mom, the bed situation?

[1]01:09:01 RACHEL CLARKE  
Girl's bed, boy's bed.

[1]01:09:02 RICHARD CLARKE  
I don't think that's what the, uh, counselor had in mine.

[1]01:09:05 RACHEL CLARKE  
Not now, Richard, please? Hey, would you shut that off?

[1]01:09:12 DYLAN CLARKE  
Why are you guys whispering?

[1]01:09:13 SHELBY CLARKE  
'Cause they don't want you to hear.

[1]01:09:14 DYLAN CLARKE  
Can I go now?

[1]01:09:15 RACHEL CLARKE  
Yeah, just, uh, take your life jacket with you. And make sure you're back in time for the drill.

[1]01:09:20 DYLAN CLARKE  
See you.

[1]01:09:24 RICHARD CLARKE  
This whole togetherness thing's just really working, Rachel.

[1]01:09:28 SHELBY CLARKE  
Yeah, have a nice fight.

[1]01:09:30 RACHEL CLARKE  
Shelby.

[1]01:10:15

MALE TEN

Good. Let's try it.

[1]01:10:19

MALE

I told you. Completely directional.

[1]01:10:26

FEMALE

Thank you, Mr. Rogo.

[1]01:10:26

FEMALE

Attention, Dulcet passengers, welcome aboard.

[1]01:10:32

MIKE ROGO

Excuse me.

[1]01:10:33

FEMALE

And happy holidays. All passengers are required to attend a safety drill at 9:30. Life jackets, and muster station information can be found in your cabin (UNINTELLIGIBLE) .

[1]01:10:51

MALE

(UNINTELLIGIBLE) entry and reentry to the Poseidon (WORD?) . Further information can be found on channel one of your (UNINTELLIGIBLE) entertainment center. Or feel free to ask the hotel or ship staff for more information. Bon voyage, and merry Christmas. Attention Poseidon passengers. The shipboard safety drill is now beginning. Please report to your assigned muster station.

[1]01:12:48

MALE

(UNINTELLIGIBLE)

[1]01:12:50

BADAWI

(UNINTELLIGIBLE)

[1]01:12:52

MALE

Wait here.

[1]01:12:56

MALE

And the elevator's just here on the left. Welcome aboard, ladies and gentlemen. Uh, muster stations two decks up. Welcome aboard. Hello.

[1]01:13:30

BELLE ROSEN

Hello. You look lost.

[1]01:13:33

BISHOP AUGUST SCHMIDT

That's funny you should mention that. I usually know where I'm going.

[1]01:13:38

BELLE ROSEN

(LAUGH) My husband Manny, 17 cruises before he died. Always got lost. You stick with me, and you can't go far wrong.

[1]01:13:47

BISHOP AUGUST SCHMIDT

Thank you.

[1]01:13:51 FEMALE  
Attention, Poseidon passengers. Fifteen minutes till ship-wide safety drill. All passengers, please stow your license (UNINTELLIGIBLE) .

[1]01:13:59 DYLAN CLARKE  
This is your close up.

[1]01:14:00 SHELBY CLARKE  
Can we go now?

[1]01:14:01 DYLAN CLARKE  
This is the whole running for your life sequence of the film.

[1]01:14:06 SHELBY CLARKE  
Yeah, well, don't bother asking me to the premiere.

[1]01:14:09 DYLAN CLARKE  
I won't.

[1]01:14:10 DR. MATTHEW BALLARD  
There's a better view from up top. Good afternoon.

[1]01:14:12 SHELBY CLARKE  
Hi.

[1]01:14:22 BADAWI  
We have little time.

[1]01:14:22 MALE TEN  
Show them. That's the only way you can tell. Keep them upright, except when you position them. The inside's lined with (WORD?) . Focuses the full force of the explosion in specific direction. Just make sure you wedge it from behind. Now you. Mm. Afghan.

[1]01:14:26 BADAWI  
(UNINTELLIGIBLE)

[1]01:14:30 MALE TEN  
(SOUNDS LIKE) Big bang, of course.

[1]01:15:32 LEO MANDEBACH  
Hurry, please hurry. All right. Get started. My name is Leo Mandebach. I'm in charge of hotel operations on the Poseidon, and I'm also supervisor of this muster station.

[1]01:15:45 JEFFREY ERIC ANDERSON  
(UNINTELLIGIBLE) (LAUGH)

[1]01:15:47 LEO MANDEBACH  
No, no, no, you've got this all the wrong way around.

[1]01:15:51 DYLAN CLARKE  
Hey, you're Jeffrey Eric Anderson, that Australian producer guy.

[1]01:15:53 JEFFREY ERIC ANDERSON  
What are you with the IRS, are you?

[1]01:15:55 DYLAN CLARKE  
I've seen all your shows. He's the guy who produced Tower Of Fear and World's Greatest Pop Star.

[1]01:16:00 RACHEL CLARKE  
Wow.

[1]01:16:03 DYLAN CLARKE  
You were placed third last season, right?

[1]01:16:06 AIMEE BEDIER-ANDERSON  
I, uh, got Jeffrey as a consolation prize.

[1]01:16:07 JEFFREY ERIC ANDERSON  
And I got the only French woman who's prepared to live in the States.

[1]01:16:10 DYLAN CLARKE  
You said that on Entertainment Tonight, too.

[1]01:16:11 JEFFREY ERIC ANDERSON  
I did.

[1]01:16:13 RACHEL CLARKE  
He wants to be a director.

[1]01:16:14 JEFFREY ERIC ANDERSON  
Nice camera.

[1]01:16:15 DYLAN CLARKE  
Thanks. Here, let me show you.

[1]01:16:22 CAPTAIN PAUL GALLICO  
Good afternoon, ladies and gentlemen, this is your captain, Paul Gallico. On behalf of the entire Dulcet cruise family, I'd like to welcome you aboard the SS Poseidon. Our weather, as you can see, is excellent, and we expect fairly smooth sailing as we set sail this afternoon from Capetown. You should all know Poseidon is without a doubt the finest vessel I've yet helmed. It is completely state of the art, as you shall soon see. So sit back, enjoy yourselves, relax, and leave everything else to an excellent crew and myself. Bon Voyage.

[1]01:17:01 CYRUS COPELAND  
Captain, sea marshal on the bridge.

[1]01:17:05 CAPTAIN PAUL GALLICO  
Ah, Marshal Rogo. Paul Gallico. I trust you find your accommodations adequately equipped, as per orders.

[1]01:17:11 MIKE ROGO  
Yeah, thank you for taking care of that, sir.

Film: *10 Point 5 / 10.5*

**10.5**  
**NIGHT ONE**  
**PARTS ONE & TWO**  
As-Produced Script

March 16, 2004

Prepared by:

Line 21 Media Services Ltd.

#122 - 1058 Mainland Street

Vancouver, B.C. V6B 2T4

Phone: (604) 662-4600

[line21@line21cc.com](mailto:line21@line21cc.com)

NIGHT ONE, PART ONE

ACT ONE

FADE IN:

EXT. SEATTLE STREET -- MORNING

A young CYCLIST on a mountain bike pedals down the sidewalks, going as fast as he can and pulling stunts. He nears some newspaper boxes where a man is unloading bundles of newspapers from a truck. The man unwittingly steps into the cyclist's path, but the cyclist hops his bike into the air and sails over his head. The man looks up in alarm and outrage, but he is soon distracted as an earthquake rattles the newspaper boxes.

INT. SAMANTHA'S BEDROOM -- MORNING

The earthquake wakes SAMANTHA HILL. She gets out of bed and takes shelter in a doorframe. Her books tumble from their shelves.

EXT. STREET -- MORNING

The cyclist maneuvers over cracking pavement.

INT. UNIVERSITY OF WASHINGTON -- GEO LAB -- MORNING

JORDAN looks at a computer monitor, which shows information about the earthquake on a map.

JORDAN

Where are we?

TECH #1

6.5.

TECH #2

6.8.

EXT. STREET -- MORNING

The cyclist speeds past a fire hydrant as it bursts into the air in a geyser of water.

INT. UNIVERSITY OF WASHINGTON -- GEO LAB -- MORNING

Tech #1 looks at his monitor.

TECH #1

It's still climbing. 7.0.

EXT. STREET -- MORNING

Two cars skid out of control and collide.

INT. SAMANTHA'S BEDROOM -- MORNING

Samantha stands in the doorway. Her monitor rolls off her desk.



EXT. STREET -- MORNING

The cyclist speeds past storefront windows as they shatter outwards, spraying him with glass.

INT. UNIVERSITY OF WASHINGTON -- GEO LAB -- MORNING

Tech #2 looks at his monitor.

TECH #2

7.4.

EXT. STREET -- MORNING

A sign crashes to the sidewalk, just missing the cyclist. The cyclist bikes up one side of a car and down the other.

INT. UNIVERSITY OF WASHINGTON -- GEO LAB -- MORNING

Tech #1 looks at his monitor.

TECH #1

7.7.

JORDAN

Where's the epicenter?

The map on the monitor shows the epicenter at Seattle.

TECH #1

Downtown Seattle!

EXT. STREET -- MORNING

The cyclist bikes past a construction site, as pallets of bricks crash to the sidewalk just behind him.

INT. UNIVERSITY OF WASHINGTON -- GEO LAB -- MORNING

A light fixture shatters, then another. Jordan looks at his monitor.

JORDAN

7.9!

EXT. STREET -- MORNING

The cyclist bikes over a car as a gas main explodes behind him. He cycles up a short flight of stairs and pauses, looking back at the destruction. A power pole teeters and falls into the street. It lands on a car as the driver flees for his life.

INT. SAMANTHA'S BEDROOM -- MORNING

Samantha stands in the doorway. More books fall from the shelves.

EXT. STREET -- MORNING

Rupturing pavement flips a car into the air. Cracks spread through the pavement around the cyclist. He looks around as the cracks spread up the supports of the Space Needle directly behind him. The Space Needle teeters. The cyclist gapes, then pedals away furiously.

The Space Needle slowly topples over. Its shadow overtakes the cyclist as he speeds away. He pedals as fast as he can, but does not manage to get far enough away before the tower crashes to the ground.

CYCLIST

Aah!

INT. UNIVERSITY OF WASHINGTON -- GEO LAB -- MORNING

People look around as the shaking subsides and stops.

INT. SAMANTHA'S BEDROOM -- MORNING

Samantha looks around as the earthquake ends. She hears her phone ringing. She digs through the books and papers on the floor, finds the phone and answers it.

SAMANTHA

Dr. Hill. How big is it? I'm on my way.

She hangs up and puts the phone down next to a book, "Hidden Fault Lines." The author, pictured on the back, is Samantha.

SPLIT SCREEN WITH:

INT. UNIVERSITY OF WASHINGTON -- GEO LAB -- DAY

Jordan talks on the phone.

JORDAN

7.9. We haven't seen activity like that since Denali.

The Samantha's Bedroom half of the screen is replaced with:

INT. NEWS BROADCAST -- DAY

A NEWS ANCHOR reports on the earthquake.

NEWS ANCHOR

...the Seattle Space Needle is down.

JORDAN

S-waves are off the chart.

NEWS ANCHOR

The structure, designed to withstand a 9.1 quake...

END SPLIT SCREEN

On the News Anchor.

NEWS ANCHOR (CONT'D)  
was toppled by the 7.9 quake...

INT. UNIVERSITY OF WASHINGTON -- GEO LAB -- DAY

Jordan watches the news as he talks on the phone.

JORDAN  
Let me call you back.

INT. NEWS BROADCAST -- DAY

On the News Anchor.

NEWS ANCHOR  
...That rocked Seattle this morning when a massive underground gas pocket ruptured 50 feet below the street, causing the ground supporting the entire downtown area to cave in.

INT. UNIVERSITY OF WASHINGTON -- GEO LAB -- HALLWAY -- DAY

Workmen work on repairs and clean up as Samantha hurries past.

WORKER  
(on phone)  
Yeah, we've got a lot of wires...

SPLIT SCREEN WITH:

INT. NEWS BROADCAST -- DAY

On the News Anchor.

NEWS ANCHOR  
Everything from Pacific to the shoreline has been blocked off due to flooding. Hikers are stranded at Point Defiance Park, and reports of structural damage to the Tacoma Narrows Bridge...

END SPLIT SCREEN

Samantha hurries down the hall.

INT. UNIVERSITY OF WASHINGTON -- GEO LAB -- CONTINUOUS

Jordan looks around as an aftershock rattles the Center.

INT. UNIVERSITY OF WASHINGTON -- GEO LAB -- HALLWAY -- CONTINUOUS

Sparks fly from damaged wires. Samantha continues down the hall.

INT. UNIVERSITY OF WASHINGTON -- GEO LAB -- CONTINUOUS

Tech #1 looks up from his monitor.

TECH #1

Aftershock. 4.6.

TECH #2

4.9.

JORDAN

We need to narrow down that hypocenter.

TECH #2

Might take a while. We're measuring several active lateral-skips.

Samantha enters as Jordan barks out orders.

JORDAN

Let's focus on the Gorda and Juan de Fuca Plates, and if you get me infrared numbers in the next 30 minutes, that'd be great.

SAMANTHA

Forget the Gorda Plate. The rupture zone wasn't anywhere near Lake Shasta. The epicenter was about 162 miles east of us. I'm betting the Ellensburg area.

Jordan shouts back from his desk.

JORDAN

Ellensburg? This is local. I've got subduction measurements from the North American Plate.

Samantha looks over a woman's shoulder, looking at the readouts on the monitor.

SAMANTHA

Local faults were ruptured, yes, but they were activated by something deeper. Trust me. Central Washington.

Jordan gets up from his desk and approaches her.

SAMANTHA

I found evidence of several faults there last May. Sub-Asthenosphere. Forget the hypocenter. We're not going to find a rupture with the equipment we have.

She moves around the office, giving orders of her own.

SAMANTHA

Let's get some graphs of the affected areas, all right?  
Thermo and infrared. We're also looking for  
interacting faults.

WOMAN

Okay.

Jordan frowns as he watches Samantha taking charge.

SAMANTHA

Someone call NavStar. We're going to need satellite  
photos, ASAP.

TECH #2

You got it.

Samantha approaches Jordan, who leans nearby.

SAMANTHA

Denver call yet?

JORDAN

We're still waiting on USGS.

SAMANTHA

Good, then we still have some time to narrow the  
rupture lock zone.

(to Tech #2)

Could you get me the geo-lab in Central Washington?  
Thanks.

Samantha goes into her office. Jordan follows her.

JORDAN

What are you doing, Sam?

SAMANTHA

What do you mean?

JORDAN

I mean, what are you doing? This is my operation.  
You don't just come in here and take over.

SAMANTHA

All right. What was your plan?

JORDAN

It's not about who has a better plan. It's about chain of  
command. You work for me, remember?

SAMANTHA

Jordan, people want answers right now.

JORDAN  
And they're going to get answers.

He steps back out into the main room and shots more orders.

JORDAN  
Come on, where are my thermos? Let's go. Let's go.

WOMAN  
Yes. We're on it.

INT. GYM -- DAY

PAUL picks up the basketball and dribbles it.

PAUL (PRESIDENT)  
Well, you're in a world of hurt, Roy. You're done, buddy. You're done.

ROY NOLAN takes up a defensive stance between Paul and the basket.

ROY  
Okay. Show me what you got.

PAUL (PRESIDENT)  
Hang on to your jock strap, Roy.

Paul moves in and shoots for the basket, but Roy intercepts the ball.

ROY  
Denied!

Roy gets the ball. Paul takes up a defensive stance. The trash talking continues.

PAUL (PRESIDENT)  
Playing for all the marbles today, Roy?

ROY  
Yeah. Is there any other way to play?

PAUL (PRESIDENT)  
You're down by two. Clock's ticking. What are you going to do, buddy?

ROY  
I don't know, Paul. What do you think I'm going to do?

PAUL (PRESIDENT)  
That's easy. You're going for three. You always go for the long shot when you get desperate.

ROY  
Who's desperate?

Paul keeps Roy away from the basket.

PAUL (PRESIDENT)  
Yes, you are, Roy. You're very desperate.

ROY  
You're just trying to get into my head again.

PAUL (PRESIDENT)  
Trying? I've been in your head since Harvard.

ROY  
Just because we're old roommates, you think you got me down, huh?

Paul forces Roy farther from the basket.

PAUL (PRESIDENT)  
I own you.

ROY  
Own this.

Roy turns and lobs the ball into the basket. He raises his arms exultantly.

ROY  
Three points.

PAUL (PRESIDENT)  
I was right. You were desperate. You always go for the long shot.

ROY  
But I won.

Paul puts his arm around Roy's shoulders, and they head for the exit.

PAUL (PRESIDENT)  
Yeah. You were lucky.

ROY  
Dumb luck.

A PRESIDENTIAL AIDE enters the gym and approaches them.

PAUL (PRESIDENT)  
Yes?

PRESIDENTIAL AIDE  
Mr. President, there's been an earthquake.

PRESIDENT  
Where?

PRESIDENTIAL AIDE  
Seattle, sir.

PRESIDENT  
How bad is it?

PRESIDENTIAL AIDE  
The Space Needle collapsed.

The President drops the basketball and sprints from the gym.

EXT. HOUSE -- DAY

CLARK finishes loading his SUV.

SUPER: "Sacramento, CA"

CLARK  
Amanda! Come on, girl. We're going to hit traffic.

CARLA exits the house and walks down the front steps.

CARLA  
Relax, Clark. She's coming.

CLARK  
You said she was coming a half an hour ago.

CARLA  
You're not starting this again, are you?

CLARK  
Starting what again?

CARLA  
This is the first camping trip you've taken your daughter on in what, four years?

CLARK  
I'm around right now, all right?

CARLA  
And whose idea was it?

CLARK  
Oh, come on--

AMANDA, a teenage girl, steps out of the house.

AMANDA  
Stop fighting! Please!



CLARK

(sighs)

We're not fighting. Your mother and I are having a conversation.

Amanda walks down the front steps.

AMANDA

(rolls her eyes)

Thank God for divorces.

Clark looks at Amanda, who is dressed for the mall, not the great outdoors.

CLARK

Wait a minute. You're going camping dressed like that?

AMANDA

Yeah.

Clark looks at her handbag.

CLARK

With this as your luggage?

AMANDA

I need my music.

CLARK

Your music?

(to Carla)

You didn't help her pack?

Carla just looks away and smiles.

AMANDA

Okay, let's just go. You guys are giving me a migraine.

(hugs Carla)

Goodbye.

CARLA

Have fun.

AMANDA

Oh, yeah.

Amanda goes to the SUV and gets in. Clark sighs.

CARLA

Don't take it personally. She's like this with everyone.

CLARK  
She hates me, doesn't she?

Amanda puts a CD in the stereo, and loud hip hop plays.

CARLA  
You'll have to ask her that.

AMANDA  
(shouts impatiently)  
Are we going? Let's go!

CLARK  
We are going. Just a minute.

Carla goes back up the steps.

CARLA  
Oh, I almost forgot something.

CLARK  
Look, I don't...

Carla holds up a small backpack, already packed.

CARLA  
I figured she'd need this.

CLARK  
Thank you.

Carla hands the pack to Clark.

CARLA  
Go easy on her, Clark. It's been a while.

CLARK  
(nods)  
I'll call you as soon as we get there.

CARLA  
Okay.

Clark gets into the SUV. Amanda waves glumly at Carla, who waves back. Clark drives away.

# TRANSCRIPCIONES

Serie: The Black Adder

«*The Queen of Spain's Beard*»

# The Black Adder

## 'The Queen of Spain's Beard'

(Wind blows, cat miaows, dog barks) (Woman) Noble Prince, your secret note of love has won my heart.  
The castle of my body is yours, by right of conquest.  
Come, let your tongue dive into the moat of my mouth, let your hands take possession of the ramparts of my plumpies.  
For I'm yours, and yours alone.  
And I'm yours.  
Urgh! Edmund! I thought you your brother.  
Uh, uh, uh, aaaagh! (Falls to the ground) (Dogs bark ferociously) The Swiss are always cowards.  
(Drums beat) My Lord, good news.  
The Swiss have invaded France.  
Excellent! Wessex, while they're away, take But the Swiss are our allies.  
Well, get them to dress up as Germans, will you? Remind me to send flowers to the King of France, in sympathy for his son.  
- The one you had murdered? - Yes.  
(Harry) Father! - My Lord.  
.  
- Will you get away from me! Ha, ha, Harry, the gentle art of diplomacy.  
But you know where the real secret of diplomacy lies? I don't.  
But I'd like to know.  
There.  
I can't imagine anything of any real interest there.  
Let me explain.  
What's that for? A couple of things.  
Correct.  
One of those things is? Best not mentioned.  
Right! And the other is fornication.  
Without it, there's no marriage.  
Without that, there's no diplomacy.  
Oh, I see.  
Very good.  
Let me explain further.  
I've decided to ally to a nation most threatening to France.  
The answer of course is, Chiswick, Spain! And the best way to cement an alliance is marriage.  
Therefore I've decided that you shall marry the Spanish Infanta! (Chiswick) Congratulations.  
Actually, I don't think I can.  
What? Why not? I am already engaged.  
What? Who to, boy? Princess Leia of Hungary, Grand Duchess Ursula of Brandenburg, and Queen Beowulfa of Iceland and Countess Caroline of Luxembourg, Bertha of Flanders, Bertha of Brussels, Bernard of Saxe-Coburg and Jezabel of Estonia.  
No, no, no, sorry, that should be Bertha of Saxe-Coburg and Jeremy of Estonia.  
Damn, damn, damn, damn! If I haven't got a son to marry her, the whole plan falls apart.  
- Your Majesty.  
- Yes! You do have another son, My Lord.

What? My God, of course, you're right.

The slimy one.

What's his name? - Edmund, My Lord.

- Yes, Osmond.

- Osmond can marry the Infanta! - (Harry) Excellent idea! With a Spanish alliance, we can massacre both the Swiss and the French.

(Men) Hurrah! By dividing their forces into two! Preferably their top halves from their bottom halves! Ow.

- Morning, My Lord.

- Morning.

What's happened to your neck?

Huh? Er, w-w-w-well They're love bites, actually.

Look more like dog bites to me.

(Nervous giggle) Well, yes, she was a bit of an animal.

- Oh, yes.

- Fight to the death, eh? Yes.

As my tutor, Old Bubble Face, used to say, "Make love and be merry, " for tomorrow you may catch some disgusting skin disease."

(Edmund laughs) I'd swear those were dog bites.

They are not dog bites! She was very attractive.

Yeah, shiny coat, wet nose, clear eyes.

No, Baldrick.

It was a woman.

Fair enough, My Lord.

Right, now that's sorted out.

Percy, what are we up to today? Well, My Lord First I thought that you and I might get out a couple of prisoners. Actually, they look rather like dog bites.

All right, they are.

I got bitten by a dog.

A woman pushed me off a rampart, finding me hideously ugly, and I got ravaged by a rabid dog.

Satisfied? - Yes, My Lord.

- Good.

Excellent.

Good.

Right.

Percy, you were saying? Right, My Lord.

We might. So it wasn't a woman? No, a dog, a dog, a bloody great dog! (Barks madly) Right, My Lord.

Harry gets all the women.

Shut up.

I never want to hear women mentioned in my company again.

- And dogs? - Or dogs.

Shut up, you.

I never want to see a woman again.

If a woman wants to talk to me, warn her.

The Black Adder is a venomous reptile and women are his prey.

(Knock at door) Enter! If you're a woman, prepare to be thrown out of the window.

My Lord, I bring a message.

Yes, obviously.

You're a messenger.  
 You're engaged to be married to the Infanta Maria of Spain.  
 What? My Lord, I bring a message.  
 You are Yes, yes, yes.  
 Ah.  
 Go on, get out.  
 Get, get out, out, out! - Well, boys, did you hear that? - (Baldrick) Mmm.  
 I am to marry the Infanta of Spain.  
 Yes, My Lord.  
 Shall I go and tell her? What? The Black Adder is a venomous reptile No, no, no, no, no! This is no ordinary woman, Percy.  
 This is a beautiful royal princess.  
 Just imagine what the Spanish Infanta must be like.  
 (Percy and Baldrick howl like dogs) Ah, bienvenida a nuestro castillo.  
 Espero que encuentre los deshagues a su satisfacción.  
 (Laughs nervously) Hmm? It's Spanish for "Welcome to our castle, "I hope the drains are to your satisfaction.  
 " I've jotted it down.  
 Should help break the ice with the Infanta.  
 I don't think you know the Countess Caroline of Luxembourg.  
 Er, no, er, how do you do, young lady? Well, good luck.  
 Er, bienvenue a notre chateau, Caroline Luxembourg! Ha! Have you ever seen anyone so seething with jealousy? - No.  
 - Seethe, seethe.  
 If he goes on like that, he'll turn into a seethe.  
 Baldrick, what are you talking about? - My Lord.  
 - Yes.  
 They say that the Infanta's eyes are more beautiful than the famous Stone of Galveston.  
 Mmm! The what? The famous Stone of Galveston, My Lord.  
 And what's that exactly? Well, it's a famous blue stone and it comes from Galveston.  
 I see.  
 And what about it? Well, the Infanta's eyes are bluer than it.  
 I see.  
 Have you ever seen this stone? No.  
 Not as such, My Lord.  
 But I know people who have and they say it's very blue indeed.  
 Have these people seen the Infanta's eyes? I shouldn't think so.  
 - And neither have you.  
 - No, My Lord.  
 What you're telling me is that something you have never seen is slightly less blue than something else you have never seen.  
 Yes, My Lord.  
 Percy, you are as much use to me as a hole in the head.  
 An affliction you must be familiar with, never having had a brain.  
 - Hello! - Hello.  
 Here I am, awaiting the arrival of the beautiful, ravishing Hello! Leave me alone, I'm trying to talk to someone.

While you're wittering away like a moorhen (Lady speaks Spanish) You are the love of my life, my love.  
What? Percy, is this a friend of yours? Someone you.

You are the only one for me. I want to hug and kiss you.  
- (Speaks Spanish) - I am the Infanta! What? No one told me you had a beard.  
Must be Jeremy of Estonia.  
- Yo soy la Infanta! - Well, absolutely.  
Aaah! (Speaks in Spanish) I have waited for this moment all of my life.  
(Speaks passionately in Spanish) Your nose is smaller than I expected.  
I suffer no similar disappointment.  
(Speaks Spanish) My love, my love.  
Mm, mm, mm, mm - (Spanish) - Your lips, I like.  
(Speaks passionately) It's the rest of your body I wish to find out more about.  
I'll slit their gizzards.  
- My Lord, news.  
- What? The Spanish Infanta has arrived.  
Soon we'll have Spain in our grip.  
My Lord, news.  
The King of France sends his greetings.  
Good news.  
My diplomacy triumphs.  
My Lord, news.  
Lord Wessex is dead.  
Ah - This news is not good.  
- Pardon, My Lord.  
I like it not.  
Bring me other news.  
Pardon, My Lord.  
I like not this news.  
Bring me some other news.  
Yes, My Lord.  
My Lord, news.  
- Lord Wessex is not dead.  
- Ah! Good news.  
Let there be joy and celebration.  
- My Lord.  
- Yes.  
Tell Osmond that to strengthen ties with Spain, he marries tomorrow.  
Yes, My Lord.  
Chiswick! Fresh horses! In 24 hours, I'll be married to a walrus.  
You can't lock her out.  
You may be right.  
That should hold her up for at least a minute.  
Wait a moment, My Lord.  
I may have a plan to get you out of this marriage.  
But it's a stupid plan, let's face it.  
Oh, well, yes, maybe you're right.  
But tell me anyway.  
No, I won't bother, My Lord.

Please, tell me what your plan is.

- Please, tell me.

- All right.

I go along to the Infanta's room, and tell her you've gone mad.

She comes to the door and you meet her disguised as a little pig.

Then, this is the cunning part, instead of saying "oink, oink", you say "mooo".

Then? Well, then she'll know you're mad and leave.

Ow! You shouldn't have bothered.

- My Lord? - What? I also have a plan.

Yes? Make her think you prefer the company of men.

I do, Baldrick.

No, My Lord, I mean the, er, intimate company of men? You don't mean like the Earl of Doncaster?

I mean just like the Earl of Doncaster.

That great radish, that steaming great left-footer.

The Earl of Doncaster has been riding side saddle since he was 17.

Who would marry the Earl of Doncaster? No one would Brilliant! Of course.

No one would marry the Earl of Doncaster.

Except perhaps the Duke of Beaufort.

What are we going to do? First, get you looking right.

Just need to drape something effeminate around your shoulders.

Either of the Beaufort twins should do.

Right.

Perfect.

All you need to do is practise with Percy.

Practise what? Presentation, My Lord.

You over here, and, My Lord, just there.

Right, now, Percy, Lord Edmund is going to try to make himself, er, attractive to you.

Attractive? You know, like the Earl of Doncaster.

Good Lord.

Oh, well, fair enough.

No, you act normal, I'm the Earl of Doncaster.

That's me.

- Right.

- Right.

Go! Oh, my God, this is impossible.

I can't do this.

I've got a couple more things.

Oh, Percy, what am I going to do? We could try and strike up a conversation.

Ah, right.

Er, helhello (Effeminate voice) Hello there! Ah, hello.

- How are you? - I'm fine.

Have you heard? Prince Edmund's going to marry the Infanta.

No, he damn well isn't.

Anyone who says I am, gets it.

Do you hear me? (Percy) Oh! Oh! oh! Yes, that's the kind of thing.

(Fanfare) Look out.

Here she comes.

Morning, Doncaster.



Chiswick, take this to the Queen of Naples.

- What is it? - The King of Naples.

Immediately, My Lord.

(Fanfare) Quick, quick.

Oh, my God.

Ah! Some, er, lark for the stag party, what? Eryes, yes, that's right.

I don't think you've met the Grand Duchess Ursula of Brandenburg.

(Very low voice) Er, no, how do you do, Ursula? I'd like a word about the speech at your wedding.

I'm going for a fruit motif.

- (Very low voice) Er, yes.

- Something like, "It is with exstrawberry pleasure that we welcome you.

" "May you be the apple of your husband's eye.

" "And may he in turn cherries you.

" - Cherish, you see.

- Oh, ha ha.

"Even though it's an orange marriage.

" - (All laugh) - (Harry) What do you think? (Low voice) Brilliant.

Quite, quite brilliant.

I thought it was good.

I'm hoping to squeeze in a banana by the end.

Willkommen (Fanfare) My Lord, this is it.

Mother, for Chrissakes, what do you want? Oh! Nothing, nothing.

(Fanfare) It's working, it's working! (Speaks Spanish) - I embrace and love you utterly.

- What? (Speaks emotionally) Oh, what a love, that you dress like a Spanish man to delight me.

Baldrick! - (Speaks Spanish) - What love, what love! Baldrick, you fool.

Look at the two lovebirds.

One lovebird and one love-elephant.

It's almost as if they were married already.

What did you say? It's almost as if you were married already.

That's what I thought you said.

Oh! Ah! Boys.

Yes, My Lord.

- I have another plan.

- (Infanta) Oh, uh! H'yah! (Inaudible) Is she the best you could do? I mean, I am marrying her.

It's only for a couple of days, isn't it? That's true.

Hurry up, Father.

Very well.

We are gathered, Gracious Lord, to bear witness, at very short notice.

(Woman laughs hysterically) to the marriage of these God-fearing Christians, Edmund, the Duke of Edinburgh and Tully Applebottom.

- Is that right? - Yes, that's right! Who ever would have thought it? The Duke of Edinburgh, consumed with passion, whisks away little Tully! (Tully laughs hysterically) Shut up! Get on with it! Yes, very well.

Are you Edmund, Duke of Edinburgh? No, I'm a bowl of soup.

Come on, hurry up.

And are you Miss Tully Applebottom? Er, Mrs.

Mrs.

Ah.

Ah.

Ah Never mind.

Get on with it, Father, come on.

But The church's never going to progress if it isn't a bit adaptable.

This is most unusual.

But hasn't the church always dealt with the unusual?? The miracle with the fishes, for example! We'll continue.

No one knows any impediment why they may not be joined in holy matrimony.

No.

No.

No.

No.

No.

No.

Yes! And you are? Mr Applebottom.

The father of the bride! No, the husband of the bride.

This is my husband, Thomas.

Thomas, this is my fiancée, the Duke of Edinburgh.

Prince Edmund, this is Thomas.

Er, Thomas, this is Father O' Er, Smith.

I called about the ducking-stool fund.

Mr Applebottom, I was wondering whether I could have a temporary arrangement with your good lady.

I only need her for a very short stint.

Get out! Stupid peasant, all I want to do is marry your wife.

Get out of here! Oh! That was the Duke of Edinburgh, you know! No! That'll be the Earl of Doncaster.

(Infanta sighs contently) (Speaks Spanish) - Well, this is nice.

- Yes.

(Speaks Spanish) To have a little talk about ladies' things.

(Speaks Spanish) Just the two of us.

(Speaks Spanish) Tell me, Mrs Queen, about English men.

Oh, well, they spend most of their time with animals, you know.

And with other men.

But, oh, when they do come to the women, they only want one thing.

(Speaks Spanish) What is that? A kind of pudding, made with bread and butter and raisins.

Oh! And of course, the other thing! (Laughs and speaks Spanish) And what is the other thing? - Oh, well, custard.

- Crema.

(Speaks Spanish) Now, Edmund, what he like? I told you, this pudding.

(Speaks Spanish) - No, what's he like in bed.

- In bed! In bed, yes.

Well In bed he likes hot milk with just a little of cinnamon.

No, no, no, no.

What is he like? Oh, yes.

Well, like a little rabbit, really.

(Speaks Spanish) Mummy, Mummy, how much I love him.

I'd never have believed my stag party would be like this.

The most depressing night of my life.

At least you can take solace in one thing.

What's that? We're pretty sure she's a virgin.

At least there are no living witnesses to the contrary.

Or else we might still stand a chance.

Officially, you've still got to be a virgin.  
 What, My Lord? Oh! Oh-oh-oh no.  
 (Baldrick) No.  
 No! Yes! Yes! Yes! Please, My Lord, I beg you to reconsider.  
 You know I'd take any other way.  
 I'll die in there.  
 Don't worry, we'll give you a hero's funeral.  
 Bury you at sea, say you died in combat with an enemy vessel.  
 Right.  
 Now, go on, in you go.  
 Little boy with big job to do.  
 Come on, Percy, let's get the King.  
 (Percy chokes back tears) (In soft, high voice) Infanta! Infanta! (Infanta) Edmundo? Edmundo, amor mio.  
 (Interpreter) Oh, Edmund, my love.  
 (Infanta makes excited noises) - My Lord, Your Majesty.  
 - What? (Excited noises) - I bring the gravest of news.  
 - What? Have our armies on the Rhine been slaughtered, had their heads cut off and cheese poured down their nostrils - in the traditional Swiss manner? - No, My Lord.  
 (Infanta speaks passionately) (Baldrick moans) (Interpreter) Don't hold back, please, my little one.  
 Is it the Russian royal family, mistaken for bison, due to excessive winter clothing, and hunted down, chopped to pieces, and eaten as sweets by Mongolian bandits? No, My Lord.  
 (Infanta) Ahh-ahh! What, then? My Lord, the Spanish Infanta is not a virgin.  
 (Infanta) Ahh! Yes, I know that.  
 (Infanta groans) Mas! Her uncle told me.  
 (Interpreter) Again, please.  
 That's why he took 500 off the dowry.  
 But I thought Only one of you has to be a virgin.  
 Anything else?

Dearly beloved, we are gathered together here in the sight of Our Lord, to witness the marriage of two God-fearing Christians.  
 Are you Edmund, Duke of Edinburgh? Ye-yes, I am.  
 Are you Maria Escalosa Fiona Infan (Speaks impatiently in Spanish) Stupid person, hurry up, I wish to entwine him in my broad thighs.  
 Marriage is an holy state, conceived by God.  
 - If anyone knows just cause - (Thinks) Dear Lord, please help me now.  
 .  
 .  
 let him speak now or forever hold his peace.  
 (Thinks) Now's your chance.  
 So be it.  
 (Thinks) Oh, thanks a lot.  
 Come on! Do you, Edmund Plantaganet, take Maria - Usted, Edmundo Plantaganet - Oh, shut up.  
 .  
 .  
 to be your lawful wedded wife, to have and to hold, to cherish and to delight, to chastise and to beat until death .  
 .  
 until death do you part.  
 Speak up! Can't hear a thing here.

I do.

Still can't hear! I do, I do, I do! - Do you, Maria Escalosa Infante, - Si, si! - .

take Edmund Plantagenet - Yes, yes.

Oh, no! - I then pronounce you - Stop! Christ! I bring unbelievable news that must halt the wedding.

What? Have the Swiss and French made sudden peace at a mountain pass, then forged a clandestine alliance with Spain, leaving us without friends in Europe, unless we make an immediate pact with Hungary? Yes.

As I thought.

Are there any Hungarian Princesses in the castle? Yes, I think I've got one.

Er Yes, Princess Leia of Hungary.

What's she like? Er, Leia is young and beautiful, her eyes are like opals, her hair a cascade of perfect chestnut.

That sounds all right.

(Speaks Spanish, angrily) What is happening, please? Call her into the court.

And as for that great Spanish dumpling there, get her out of my sight at once! Or I'll eat her.

Argh! My love, save me.

Sorry, what can I do? Politics.

Come on, come on, come on.

Where is she? Where is Princess Leia? (King) Ah, good.

Good! Osmond, meet your new wife.

Hello, Edmund.

Hello.

Are we getting married now? Yes, I believe we are.

Come on, then.

Dearly beloved, we are gathered here today.

(Edmund) "And so it came to pass "that the Big Bear had to leave all his friends, "and go to live in a land far away, "where the elves and the fairies would look after him, "until the day that he died.

" (Leia) Oh! That was lovely, Edmund.

What a happy story.

Is it time to put the light out? Yes, my dear, I think it is.

It must be at least six o'clock.

# The sound of hoof-beats 'cross the glade # Good folk, lock up your son and daughter # Beware the deadly flashing blade # Unless you want to end up shorter # Black Adder, Black Adder # He rides a pitch-black steed # Black Adder, Black Adder # He's very bad indeed # Black, his gloves of finest mole # Black, his codpiece made of metal # His horse is blacker than a vole # His pot is blacker than his kettle # Black Adder, Black Adder # With many a cunning plan # Black Adder, Black Adder # You horrid little man # (Leia) Can I have a drink of water, please? (Edmund) Yes, yes, yes.

All right.

[http://www.springfieldspringfield.co.uk/episode\\_scripts.php?tv-show=blackadder](http://www.springfieldspringfield.co.uk/episode_scripts.php?tv-show=blackadder) [Consulta: 25/03/2014]

## ***VOICE-OVER Y DOBLAJE EN OFF***

Traducción del documental *The Great San Francisco Earthquake*

TIMECODE	VIDEO	AUDIO
01:00:01		<b><u>Narator:</u></b> Dok su stanovnici San Franciska još uvek dremali tog prolećnog jutra, 18. aprila 1906. godine,
01:00:07		jedna od najvećih prirodnih katastrofa pogodila je Ameriku bez ikakvog upozorenja.
01:00:22		Dok su se kilometri zemljišta uz obalu pretvarali u vodu, muškarce, žene i decu gutala je pobesnena zemlja. Hiljade ljudi je našlo smrt pod ruševinama, mnogi su živi izgoreli, a dvesta hiljada je ostalo bez doma.
01:00:42		Ali, zemljotres je bio samo početak. Potres je pokrenuo katastrofalne vatre koje su progutale veći deo grada

01:00:55		i otkrili iznenađujuću nesposobnost, iznenadno milosrđe, ali i ubistva.
01:01:18		Ovo je priča o korupciji, zanemarivanju predviđanja katastrofe...
01:01:25		O herojstvu...
01:01:29		I borbi za moć i kontrolu nad gradom u haosu.
01:01:32	TITL	Inače neće ostati ništa od grada!
01:01:35		<b><u>Narator:</u></b> Čućete svedočenja preživelih. Među njima je Džejms Hoper, tada briljantni mladi novinar.
01:01:43	TITL	Znao sam da će zemljotres... ...zapisana u vatri.
01:01:52		<b><u>Narator:</u></b> I poznati nemački fotograf Arnold Gent.
01:01:57	TITL	Jedna misao mi je bila urezana... ... onog čemu sam prisustvovao.
01:02:08		<b><u>Narator:</u></b> Ovo je šokantna ali upečatljiva priča o velikom zemljotresu u San Francisku.
01:02:20	VELIKI ZEMLJOTR ES	
01:02:46		<b><u>Narator:</u></b> Mnogi ga zovu Parizom Zapada.  Grad nesporne lepote, današnji San Francisco je jedan od najmoćnijih finansijskih centara na pacifičkoj obali.

01:03:01		Ali, poreklo današnjeg, modernog San Franciska ukorenjeno je u burnoj istoriji napretka, razvoja i opasnosti.
01:03:11	TITL	Postoje tri glavna događaja...
01:03:16		... zemljotres u San Francisku 1906.godine.
01:03:33		<b><u>Narator:</u></b> San Francisco je 1906. godine uzbudljiv grad sa više od četrsto hiljada stanovnika,
01:03:53		novi dom italijanskim, nemačkim, francuskim, irskim, ali i američkim doseljenicima koji su došli ovamo u potrazi za srećom.
01:04:05		Nekada pogranični grad zahvaćen zlatnom groznicom,
01:04:09		San Francisco je do 1906. godine procvetao i postao mesto bezgraničnih mogućnosti.
01:04:18		Veče 17. aprila 1906 pamtiće se po sjaju i glamuru.
01:04:25		Večeras u gradskoj Operi gostuje legendarni tenor Enriko Karuzo u operi Žorža Bizeta "Karmen".
01:04:36		U foajeu Opere, gradska elita se okuplja da bi dala ocenu prvom Karuzovom nastupu.
01:04:43		Među njima je i slavni nemački fotograf i prijatelj slavnih Arnold Genthe.
01:04:52		Za samo nekoliko sati, Genthe će izgubiti dom i skoro svu imovinu.
01:05:00		Ovoj sudbonosnoj noći prisustvuje i novinar Džejms Hopper.
01:05:05		Rođen u Parizu, Hopper je bivši igrač američkog fudbala, student prava...
01:05:12		I briljantni mladi pisac čije će reči savršeno opisati događaje koji će obeležiti sledeće tri dana.



01:05:21	TITL	Džejms Huper je dobio... ... u redakciji, pišući izveštaj...
01:05:38		<b><u>Narator:</u></b> Nekoliko dana kasnije, Hoper se priseća te noći u Operi.
01:05:43	TITL	Posmatram sebe kako se...
01:06:17		... Nikad ih takve nisam video.
01:06:23		<b><u>Narator:</u></b> Niko ni ne pretpostavlja da je rzanje i ritanje upozorenje, znak da je katastrofa na pomolu.
01:06:41		U pet ujutro, San Francisco spava. Jedna žena je, međutim, budna. U radničkom predgrađu na jugu grada, u ulici Market...
01:06:52		Rebeka Dulberg treba da se porodi svakog časa.
01:06:56	TITL	Gurajte!
01:07:07		Gurajte!
01:07:26		<b><u>NARATOR</u></b> U dvanaest minuta posle pet, i zemlja se grči i porađa čudovište.
01:07:34		Više od šest miliona tona seizmičke energije silovito izbija iz utrobe zemlje, jurišajući kroz koru brzinom od jedanaest hiljada kilometara na sat.
01:07:45		Zemljotres razara trošne kućice u komade i preti da zgazi i novorođenče u samom trenutku rađanja.
01:07:52		Bes iz utorbe zemlje zadržao je i novinara Džejmsa Hopera u sobi u hotelu Neptun. On piše:
01:08:00	TITL	Zemljotres je počeo odjednom...
01:08:12		... napadima razjarenog besa.

01:08:22		<b><u>Narator:</u></b> U domu gradonačelnika Šmica u Pacifik hajtsu, zemljotres se manje osetio.
01:08:30	TITL	Ova oblast je na brdu... .... zemljotresom u istoriji Amerike.
01:08:54		<b><u>Narator:</u></b> Južno od ulice Market, u stanu Dulbergovih, zavladao je očajanje.
01:08:56		Rebeka je ostala sama kada su joj najbliži najpotrebniji.
01:09:02	TITL	Bernarde! Bernarde!
01:09:09		<b><u>Narator:</u></b> Bernard Dulberg gleda kako njegovo četvrto dete, devojčica, dolazi na svet u trenutku najvećeg haosa.
01:09:23		Širom San Franciska, muškarci i žene se bude u noćnoj mori.
01:09:31		Zastrašujuća ironija sudbine pokazuje da su zgrade od cigala, korišćenih da bi se umanjila opasnost od požara, postale smrtonosna pretnja.
01:09:39	TITL	Gradnja ciglama bila je... ... svih ukrasa i dekoracija.
01:09:57		<b><u>Narator:</u></b> Cigle i malter ljušte se sa zidova i poput kiše zasipaju ulice.
01:10:11		Komandir vatrogasaca Saliven mirno spava u kući u centru grada,
01:10:15		ne očekujući da će deo obližnje zgrade propasti kroz krov stanice, napravivši ogromnu rupu na spratu na kome su se nekada nalazile spavaće sobe.
01:10:26	TITL	Margaret!

01:10:28		<b><u>Narator:</u></b> Zaslepljen prašinom i krhotinama, komandir Salivan propada u ponor koji je pre samo par trenutaka progutao njegovu ženu.
01:10:37		Pola kilometra južno odavde,
01:10:41		Dulbergovi su zarobljeni u zapaljenoj zamci.
01:10:51		Izgrađen na veštačkom nasipu, dom Dulbergovih je bukvalno utonuo u zemlju. Ulazna vrata su zatrpana, onemogućivši im beg. Za trenutak se čini da su potresi prestali.
01:11:05		Posle skoro dvadeset sekundi silovitih potresa, stanovnici grada otkrivaju da je zemlja ponovo iznenađujuće mirna.
01:11:21		Ali, taj mir traje kratko.
01:11:28		Kroz nekoliko sekundi, majka priroda će na San Francisko poslati još jedan zlosutan udar.
01:11:34		Mnogo je jači nego prvi, drugi talas u trajanju od 15 do 30 sekundi pretvorio je čitave zgrade u ruševine.
01:11:49		Svi foto aparati Arnolda Gentha su uništeni. San Francisko je u agoniji najveće katastrofe u svojoj istoriji, a jedan od najboljih fotografa na svetu nema načina da zabeleži nesreću.
01:12:06		U hotelu Neptun, Hoper izdržava poslednje trenutke opsade:
01:12:26	TITL	Baš u tom času je zemljotres...
01:12:29		... tišina je bila zastrašujuća.
01:12:57		<b><u>Narator:</u></b> To je rastrojena tišina grada zamrznutog u strahu...
01:13:04		I smrtonosni mir.
01:13:17		Južno od ulice Market, Bernard Dulberg i njegova porodice i dalje su zarobljeni u stanu u plamenu.

01:13:23		Dva mlada suseda im priskaču u pomoć i pomažu im da pobjegnu.
01:13:51		Bernard Dulberg brzo odvodi suprugu u novorođenu ćerku u bolnicu Maunt Zajon. Porodica je prestrašena i u ogrebotinama ali, još uvek su živi.
01:14:23		Preživeli leče rane i vade žrtve iz ruševina, ali 1906. godine, niko ne zna šta se desilo pod zemljom tog jutra, niti da li je najgore gotovo.
01:14:37	TITL	Zemljotresi oduvek predstavljaju...
01:14:45		
01:14:56		... cele Severne Kalifornije.
01:15:13		<b><u>Narator:</u></b> Pukotina predstavlja mesto na kome se pacifička i severno-američka ploča susreću. Pod stalnim pritiskom da se okrenu, 18 aprila 1906. godine, ploče konačno proklizavaju.
01:15:33		Kao ogromna posekotina na licu naše planete, zemlja se i bukvalno deli na dva dela, razdvajajući pašnjake, kriveći čeličnu prugu na ulicama i pretvarajući u prah hiljade kuća i zgrada.
01:15:48	TITL	U zemljotresu 1906. najduže... ... a rupe su bile ograđene.
01:16:04		<b><u>Narator:</u></b> Danas se još ponegde mogu videti ove stare ograde, savijene zapanjujućom silom zemljotresa. Ali, bez obzira na razvoj seizmologije, naučnici još uvek ne mogu da predvide kada će pukotina pući, i izazvati pustoš, kao što se to desilo 1906. godine.
01:16:28		Severozapadno od centra, u relativno neoštećenom naselju Pasifik Hajts, gradonačelnik Šmic nije ni svestan nesreće koja je zadesila njegov grad, sve dok mu na vrata nisu zakucala

01:16:32	TITL	<p>dvojica pomoćnika.</p> <p>U šest sati su me posetila...</p> <p>... do zgrade Skupštine.</p>
01:16:57		<p><b><u>Narator:</u></b></p> <p>Judžin Šmic, možda najkorumpiraniji gradonačelnik u istoriji San Franciska, uskoro će otkriti da je njegov grad izgrađen, ne samo moralno, već i fizički, na blatu.</p>
01:17:09	TITL	<p>Tokom Zlatne groznice 1849...</p> <p>... koje se treslo poput pudinga.</p>
01:17:31		<p><b><u>Narator:</u></b></p> <p>Kilometri zemljišta na severnoj obali San Franciska, u marini i južno od trgovačkih dokova potpuno su nesigurni, i kada dođe do zemljotresa, posledice mogu da budu smrtonosne.</p> <p>Seizmički talasi pronose vodu kroz porozno zemljište, prikazujući zastrašujući fenomen poznat kao pretvaranje zemlje u tečnost.</p>
01:17:54	TITL	<p>Likfikacija se javlja u blizini...</p> <p>... još više vlaže zemlju.</p>
01:18:08		<p><b><u>Narator:</u></b></p> <p>U delu grada između 18. i 19. ulice, meka zemlja pod hotelom u ulici Valensija postao je vodeni grob. Džejms Hoper svedoči:</p>
01:18:21	TITL	<p>Hotel Valensija...</p> <p>... ostalo u ruševinama.</p>
01:18:49		<p><b><u>Narator:</u></b></p> <p>Arhitekta su 1906. godine projektovale zgrade koje su, smatrali su, mogle da izdrže i najjače</p>

		zemljotrese.
01:19:00	TITL	Pogrešno se smatra da...
01:19:22	TITL	... zgradu na temeljima.
01:20:05		<b><u>Narator:</u></b> Ali za "Kol" i hiljade drugih zgrada, zemljotres je samo prolazna pretnja. Sada vatra, šibana vetrovima sa severozapada i istoka, proždire sve pred sobom.
01:20:22		Plamen se hrani polomljenim gasnim cevima, prosutim gorivom i ruševinama.
01:20:31		Motorna četa broj 2 jedna je od prvih jedinica koja je mobilisana tog jutra.
01:20:39		Ubrzo nakon zemljotresa, otkrili su nešto što će samo doprineti razaranju grada.
01:20:49	TITL	Suvo je! Sve je suvo! Nema ničega!
01:20:54		<b><u>Narator:</u></b> Stotine prenosnih cevi je popucalo kada se zemlja zgrčila: desetine hiljada litara vode nestalo je bez traga.
01:21:07	TITL	Donosite pesak!
01:21:18		<b><u>Narator:</u></b> San Francisco, grad sa tri strane okružen vodom, više nema ni kapi na raspolaganju za borbu sa najsnažnijim požarom u svojoj istoriji.
01:21:27		Hoper posmatra vatrogasce kako se beznadežno bore sa vatrom i izveštava:
01:21:32	TITL	Bez vode, borili su se sekirama... ... njihovu odeću i kožu.
01:21:48		<b><u>Narator:</u></b> Vatrogasci se muče da izvuku svog komandira iz ruševina kuće.

01:21:55		Salivan i njegova žena su živi, leže u ruševinama posle pada kroz rupu na podu. Međutim, komandirovo telo je prekriveno opekotinama. Polomio je kuk, nekoliko rebara a napukla mu je i lobanja. San Francisco samo što nije nestao u plamenu, a vatrogasna služba ostala je bez predvodnika.
01:22:29		Oko sedam ujutru, Šmic stiže u centar i otkriva da je San Francisco pretrpeo još jedan ozbiljan udarac: gradska skupština pretvorena je u gomilu čelika i kamena.
01:22:59		Danas, u novoj zgradi većnice, mašinski i građevinski inženjeri razvili su visoku tehnologiju kojom štite zgradu od slične sudbine.
01:23:12	TITL	Ovde vidimo čitav niz... ... od zemljotresa.
01:23:51		<b><u>Narator:</u></b> Jedva dva sata posle početnog šoka, u prostorijama glavnog suda, gradonačelnik Šmic izdaje dramatično i kontraverzno naređenje.
01:24:07	TITL	Predviđajući da će doći do krađa...
01:24:18		
01:24:44		
01:24:48		<b><u>Schmitz:</u></b> Find a way to have this printed.
01:24:51		<b><u>Narator:</u></b> Gradonačelnikova objava ubrzo je izlepljena po fasadama San Franciska.
01:24:57		Bila je to naredba koja je dovela do nezapamćene pustoši.
01:25:04		Novinar Džejms Hoper izveštava iz prepune Južnopacifičke bolnice:

01:25:12	TITL	U prolazu sam se zaustavio... ... napredovanje požara.
01:27:30		<b><u>Narator:</u></b> Šmic je doneo ključnu odluku: odobrio je vojsci korišćenje dinamita i tako predao sudbinu grada u ruke generala Frederika Fanstona.
01:27:44		Dok Fanstonovi vojnici pripremaju eksploziv, Doerti i njegove vatrogasne jedinice bore se sa požarima južno od ulice Market.
01:27:55		Pokušavaju da ih ugase vinom, kanalizacionim otpadom, vodom ispumpanom iz polomljenih cevi, i pukom upornošću se trude da zaustave požare.
01:28:08		Ali, onda im porodica iz kuće u broju 395 ulice Hejs zadaje katastrofalan udarac.
01:28:23		Žena je navodno pokrenula pakao dok je pripremala doručak za porodicu. Poznatiji kao "Omlet sa šunkom" požar, ovo je verovatno najskuplji doručak u istoriji Amerike.
01:28:41		Vatra prevazilazi napored Doertijevih vatrogasaca, munjevito širi plamen i na istok i na jug i ubrzo će zapečatiti sudbinu većeg dela grada. Sada je vatra preuzela kontrolu.
01:28:55		Novinar Džejms Hoper piše:
01:28:58	TITL	Od tržnice do ulice Folsom... ...jadni i prljavi.
01:29:24		<b><u>Narator:</u></b> U 8 i14 ujutru, samo tri sata pošto je prvi potres pogodio grad, majka priroda posipa so na ranu i šalje San Francisku još jedan silovit šok.
01:29:45	TITL	Došao je na kraju snaga svih...



		... gore-dole, kršeći ruke.
01:30:05		<b><u>Narator:</u></b> Oko devet ujutru, Fanstonovi vojnici počeli su da postavljaju eksploziv u građevine širom grada.
01:30:10		Nisu poštedeli ni zgrade u okolini gradonačelnikove kancelarije i gradskog suda.
01:30:23		Nažalost, optimizam gradonačelnika Šmica nije bio na mestu. Ono što čuje nije uzdah olakšanja, već buka i eksplozija užasne presude.
01:30:41	TITL	Kada je potrošena skromna zaliha... ... supstance poznate čoveku.
01:31:06		<b><u>Narator:</u></b> Sada se, zahvaljujući neobuzdanom izazivanju eksplozija, vatra širi brže nego ikada ranije. Tragedija koja je počela kao prirodna nepogoda, postala je tragedija koju je izazvao čovek.
01:31:23		Južno od ulice Market, požari su zahvatili dve strujne podstanice koje silovito eksplodiraju.
01:31:34		Udar je tako jak da razbija prozore i na soliteru "Kol". Prepoznatljivo obeležje San Franciska preživelo je zemljotres, ali nešto posle 11 sati pre podne, građevina navodno otporna na vatru gori poput sveće.
01:31:48		Džejms Hoper posmatra kako mu redakcija nestaje u vatri:
01:31:52	TITL	Soliter "Kol", najviša zgrada... ... tog 18. aprila.
01:32:51		<b><u>Narator:</u></b> Nakon što su izgubili dom u požaru, Dulbergovi se pridružuju drugim izbeglicama u privremenom kampu. Prepušteni su milosrđu drugih ljudi.
01:33:08	TITL	Gospodine, ostavite decu...

		... Pođite sa mnom, gospodine.
01:33:19		<b><u>Narator:</u></b> Ratoborni vojnici, uz odobrenje da mobilišu svakog sposobnog muškarca, razdvajaju Bernarda Dulberga od njegove porodice baš onda kada im je najpotrebniji.
01:33:41		Do popodneva, na ulicama San Franciska sila je moć: naoružani vojnici, pripadnici Nacionalne garde i lokalni policajci vladaju ulicama.
01:33:56		Stotine dežmekastih muškaraca prisilno je mobilisano da čisti glavne putne arterije da bi hitne službe i izbeglice mogle da se kreću.
01:34:08		Među njima je i Bernard Dulberg.
01:34:30	TITL	Mogu li sada da idem? ...da li ste ih videli?
01:34:56		<b><u>Narator:</u></b> Posle nekoliko sati rada pod uperenim bajonetom, Bernard Dulberg se vraća u privremeni kamp u kome je ostavio decu.
01:35:06	TITL	Tata! ... jedan pored drugog.
01:36:03		<b><u>Narator:</u></b> Dok se Šmic i Fanston raspravljaju oko sudbine grada, jugozapadni blokovi i Golden Gejt park pružaju utočište i beg od požara za više od dve hiljade izbeglica.
01:36:18		Ali njihova patnja daleko je od kraja.
01:36:24		<b><u>Narator:</u></b> Među izbeglicama je i Bernard Dulberg i njegova porodica.
01:36:27	TITL	Hoću kući, mama...
01:36:33		...nemamo kuću, dušo.

01:36:48		<b><u>Narator:</u></b> U blizini izbegličkih kampova, San Francisco proživljava još jedan napad dok se požari hrane lešinom grada na kolenima.
01:37:02		Poput bespomoćnog noćnog čuvara, novinar Džejms Hoper posmatra kako kvart za kvartom gutaju požari.
01:37:13	TITL	Grad je cele te noći... ... agonije ovog divnog grada..
01:37:32		<b><u>Narator:</u></b> Dok sunce izlazi u susret 19.aprilu, noćna mora koja je započela dan ranije ne pokazuje znake popuštanja.
01:37:43		Vatarni zid se kreće ka zapadu, proždirući sve što mu se nađe na putu.
01:37:53		U prvim redovima među onima koji prate napredovanje vatr, gradonačelnik Šmic planira poslednju odbranu u aveniji Van Nes i ponovo, dinamit se čini kao jedino rešenje.
01:38:03	TITL	Da, gospodine, to nam je... ... takođe izazivala požare.
01:38:48		<b><u>Narator:</u></b> Boreći se sa požarima izazvanim zemljotresom i nepažljivim miniranjem, sadašnji komandir vatrogasaca, zamenik Doerti, shvata da ne može da spasi grad.
01:39:02	TITL	Napad na istočnu stranu avenije... ... vojnih akcija u aveniji Van Nes.
01:39:30		<b><u>Narator:</u></b> Po Golden gejt parku se šire glasine da i logor može da izgori i hiljade ljudi kreću se poslednjim naporima ka mogućem utočištu, trajektima i brodovima u luci kojima bi prebegli preko zaliva.
01:39:40		Među njima je i Enriko Karuzo. Posle neprijatne

		noći pod zvezdama u predgrađima, italijanski tenor juri kao dokovima da bi stigao na brod do Oklenda.
01:39:54		Tokom celog Dana dva i do sledećeg jutra, bezbroj plovila prevozi izbeglice preko Zaliva.
01:40:02		Za to vreme se vatra sve više približava aveniji Van Nes. A onda se vetar sa istoka usporava. Požar ne može da prođe Fantonovu rampu za vatru. Generalove surove mere omogućile su spas zapadnom delu San Franciska.
01:40:29		Za trenutak se čini da je katastrofa konačno zaustavljena. Ali, onda će sudbina umešati prste.
01:40:37		Fanstonovi vojnici se spremaju da postave dinamit u apotekarsko skladište.
01:40:43	TITL	Jedan od najtragičnijih događaja... ... udaljenim od avenije Van Nes.
01:41:09		<b><u>Narator:</u></b> I kao po naredbi, vetar ponovo menja pravac i brzinu. Ovog puta sa Zapada, raspiruju požare ka istoku, gurajući prestrašene stanovnike ka moru.
01:41:26	TITL	Judžin Šmic je pobesneo... ... posebno ne od Judžina Šmica.
01:41:57		<b><u>Narator:</u></b> Šmic je možda povratio kontrolu, ali su naredbe prekasno stigle.
01:42:07		Te noći, novi vetar sa severozapada šalje pakao ka dokovima, zapretivši najvažnijim naporima za evakuaciju.
01:42:24		Dokovi su preplavljeni hiljadama izbeglica, a još toliko ih je sigurno na putu ka ovom utočištu. Kakko pristižu, prisiljeni su da ostave sve što su sa sobom poneli: mesta ima samo za teret u ljudskom obličju.
01:43:05		Odlučni da spasu dokove po svaku cenu, vatrogasci postavljaju poslednju liniju odbrane na

		pristaništu trajketa Belvedere.
01:43:13		Pri obali, plovila pokušavaju da doteraju vodu na severne dokove, očajnički se trudeći da vatru stave pod kontrolu. Pod komandom Frederika Frimena, mornari vode smelu ali izgubljenu bitku. Bez podrške sa kopna, terminal će biti izgubljen, a moguće su hiljade žrtava.
01:43:34		Sada sudbina grada leži u rukama starog komandira Doertija.
01:43:40	TITL	Borba da se sačuva zgrada... ... da su ključni za sve.
01:44:05		<b><u>Narator:</u></b> Pod vođstvom Douertija na dokovima i Frimena u zalivu, ljudi se bore, ali su im šanse minimalne.
01:44:13	TITL	Ako postoji neopevani... ... na dokovima San Franciska.
01:44:39		<b><u>Narator:</u></b> Doerti njegovi ljudi vode herojski rat protiv požara, koristeći vlažne vreće, posteljenu, ćebad i vrata savijena poput štitova.
01:44:52		Novinar Džejms Hoper ih posmatra sa divljenjem.
01:44:58	TITL	Vatrogasci su bili prava... ... koža bi se kidala sa leđa.
01:45:20		<b><u>Narator:</u></b> Oko 7 i 15 u subotu ujutru, 21. aprila, posle 74 sata borbe, Doerti i Frimen pobeđuju:
01:45:37		Velika vatra 1906. godine je pobeđena, spašeno je na hiljade izbeglica a veza San Franciska sa svetom sačuvana.
01:45:55		Ali, posle tri dana užasa, stanovnici se bude uz prizore pustoši. Arnold Gent otkriva sliku potpuno izmenjenog grada.
01:46:22	TITL	Ono što je zaista izuzetno...

		. ... zaista, zaista izuzetno.
01:46:46		<b><u>Narator:</u></b> Gentova zaostavština je u slikama, a Džejmsa Hopera u rečima.
01:46:53	TITL	Delovi zidova visili su... ... to je bilo sve.
01:47:35		<b><u>Narator:</u></b> Posle mučenja u parku Golden Gejt, Dulbergovi i njihovo četvoro dece nalaze smešaj u jednoj od hiljada zgrada pretvorenih u utočište za beskućnike.
01:47:46		Kasnije će se preseliti u novi dom u delu grada koji se danas zove Dejl siti.
01:47:53		I pored zemljotresa, požara i ratoborne vojske, Dulbergovi se izvlače iz haosa sa novorođenom devojčicom.
01:48:05		Ali, sudbina kreće tragičnim putem: dete koje se rodilo u plamenu biće, tri godine kasnije, progutano u vatri. Dok se igrala šibicama na rođendanu, zapalila je odeću i izgorela na smrt.
01:48:26		Zapise Džejmsa Hopera o katastrofi iz 1906. godine pročitali su milioni. Tragedija je dovela mladog pisca na put uspeha.
01:48:38		Objavio je desetine priča i popularnih romana, dobio četvoro dece i umro 1956. godine, nešto posle 80-og rođendana.
01:48:51		I Gent je napredovao posle katastrofe. Slike zemljotresa zapečatile su njegovu reputaciju oca moderne fotografije. Preselio se u Njujork i umro 1942, u 73. godini.
01:49:16		Što se tiče gradonačelnika Šmica, tužioci su, ubrzo pošto je očuvao grad tokom tri dana pakla, nastavili hajku na podmitljive političare.
01:49:21		Kasnije t godine, optužen je zbog 27 dela vezanih

		za mito i prevare i osuđen na pet godina zatvora.
01:49:33		Naravno, žalio se...
01:49:35		I presuda je preinačena.
01:49:38	TITL	Mislim da su zemljotres... ... završio u zatvoru.
01:49:57		<b><u>Narator:</u></b> Šmic je slobodan, ali je njegov grad u ritama.
01:50:09	TITL	Kada su požari zaustavljeni... ... Bila je to katastrofa nezamislivih razmera.
01:50:36		<b><u>Narator:</u></b> Pa ipak i pored zastrašujućih razmera katastrofe, San Francisco se ubrzo diže iz pepela, poput mitskog Feniksa koji je jedan od simbola grada.
01:50:55		Stanovnici se tvrdoglavo trude da ponovo izgrade život a urlike zemljotresa i vatrenih oluja zamenio je topot lopata i zujanje testera.
01:51:13		Za samo tri dana, katastrofa je pretvorila San Francisco u grad preživelih. Najveći zemljotres koji je pogodio američko tlo ostavlja San Francisco uzdrmanim, ali ne i poraženim.
01:51:41		

**LISTAS DE DIÁLOGOS ORIGINALES Y  
TRADUCCIONES AL SERBIO  
PARA EL DOBLAJE**



## ***VOICE-OVER Y DOBLAJE EN OFF***

Traducción del documental *The Great San Francisco Earthquake*

---

(SCENA SA SKRETOM)

DEČAK LOPATOUSTI: Jeeeeeeee!... Jeeeeeee!

**CH: LEDENO DOBA 2: OTOPLJAVANJE**

PRISUT. ŽIVOTINJE: (viču i smeju se)

G. START: Znaš, ubi me ovo globalno zagrevanje.

GĐA START: Ili ti je toplo, ili ti je previše hladno. Da li si ti ikad zadovoljan? Aaah!

G. START: Evo, sad.

TATA LOS: Ju-piiii!

DEČAK DABAR: Haaaaaaa!

DEČAK KORNJAČA: Haaa!

DEČAK DABAR: Haaa!

DEČAK NAKAZA: Uh!

DEČAK DIATRYMA: Uh!

DEČAK JEŽ: Hej!

DECA ŽIVOTINJE: (smeju se i galame)

DEČAK DABAR: Haaa!

DEČAK GLYPTO: (plače)

SID: Ne trči, Džejmse. Zabranjeno je.

SINDI: Ooh.

DŽEJMS: Nateraj me.

SID: Reci "gospodine". Zahtevam poštovanje.

SINDI: Bljak.

---

DŽEJMS: Bomba!

SID: Sami, tek si ručao! Smiri se! Hektore, ne smeš tamo da pi-pi!... Dobro, tu smeš. Ešli, prestani da čačka-aaaah!

DEVOJČICA START: Pinjata!

DECA ŽIVOTINJE: Daaaaaaaaaaaaaaaaa!

SID: (*upada*) Čekaj! Trebalo bi da imaš povez.

DEVOJČICA DABAR: Dobro.

SID: Jao!

DŽEJMS: Hej, moj je red da ga udarim!

DEVOJČICA DABAR: Moj! / SID: Jao!

DŽEJMS: Moj! / SID: Jao!

DEVOJČICA DABAR: Moj! / SID: Jao!

DŽEJMS: Moj!

SID: Aaah!... Aaah!

DECA ŽIVOTINJE: (smeju se)

DEVOJČICA DABAR: Hej, pa ti nisi pun slatkiša!

DEČAK LOPATOUSTI: Zakopajmo ga!

DECA ŽIVOTINJE: Daaaa!

SID: Oh!... Uh! Uh! Uh!

MANI: Hej, ko vam je dozvolio da mučite lenjivca?

DIJEGO: Mani, ne guši dečju maštu.

SID: Mani! Dijego! Moji dragi, verni drugari! Ko će da mi pomogne? Gulp!... Ovo je moj kamp - "Kampo del Sid". Znači: "Sidov kamp".

DIJEGO: Čestitam. Sad si budala na dva jezika.

SID: Pst! Ne pred d-e-c-o-m. Obožavaju me, zar ne?

---

BILI: Nemoj da te pojedem.

DECA ŽIVOTINJE: (smeju se)

SID: Šale se. Pravi mali vragolani.

MANI: Rekao sam ti da nisi stručan da vodiš kamp.

SID: A kakve veze ima stručnost sa čuvanjem dece? Sem toga, ovi mališani me obožavaju. Ja sam im uzor. Aaah!

DECA ŽIVOTINJE: (smeju se)

DIJEGO: Očigledno.

SID: Mislite da sam nesposoban, ali ja sam punopravan član ovog čopora. Ja sam ga stvorio! Zato mi ukažite bar malo poštovanja.

MANI: Stani, Side!

DIJEGO: Hej, šalili smo se.

DEVOJČICA DABAR: Hajde da mamutu pribodemo rep!

DECA ŽIVOTINJE: Daaaaaaa!

MANI/DIJEGO: Side!

SID: Umem ja svašta! (stenje) Poštovaće oni mene! (stenje) Pokazaću im!

MANI: I na kraju se gica vratio svojoj mami. I živeli su dugo i srećno.

DECA ŽIVOTINJE: Uraaaaaaaa!

DIJEGO: Bravo.

DEČAK DABAR: Zašto se vratio? Zašto nije ostao kod zečeva?

MANI: Jer je hteo da bude sa porodicom.

DEVOJČICA PTICA: Zašto nema devojkicu? Bila bi to ljubavna priča.

MANI: Kada ti budeš pričala, neka bude tako.

---

DEČAK LOS: "Gica" je ponižavajuće. On je ustvari divlje prase.

MANI: Dobro. Onda se divlje prase vratilo svojoj mami divljoj prasici.

MAIN TITLE FADES IN:

ICE AGE  
2  
THE MELTDOWN

*(ICE AGE : term for a period in the history of the Earth when large glaciers covered much of the surface of the continents - the last Ice Age ended less than 20,000 years ago - referring to the title of the 2002 animated movie about prehistoric creatures dealing with an approaching Ice Age - this animated movie is a sequel to the original "Ice Age")*  
*(MELTDOWN : note humorous double meaning - [1] literally, a reference to the ice and glaciers on the Earth starting to melt as the Ice Age ends; and [2] slang for, 'emotional breakdown'<sup>1</sup>)*

*(young and old animals play and relax in the water park - an older couple, the Starts, lie on a ledge of ice)*

**dissolve:**

**266-00**

MR. START

Oy, this global warming is killing me!

*(Oy : Yiddish emphatic interjection, here of dismay - note that the Starts speak in the manner of a Jewish family)*

*(global warming : sustained increase in the average temperature of the Earth's atmosphere sufficient to cause climatic change - normally, this refers to an increase caused by manmade greenhouse gases, but here, Mr. Start is merely referring to the warming of the climate)*

*(killing me : i.e., 'causing me great discomfort')*

MRS. START

This is too hot. The Ice Age was too cold. What would it take to make you happy? (yelps)

*(This : This temperature)*

*(implying that all Mr. Start does is complain - note humor of Mrs. Start's anachronistically contemporary phrasing)*

*(suddenly, the part of the ledge on which Mrs. Start is lying collapses)*

MR. START

This I like!

*(meaning that he's happy his wife is no longer nagging him - note humor of this)*

**316-03**

ELK DAD

Whoo-wee!

**321-11**

**"ICE AGE 2: THE MELTDOWN"**

Revised Dialogue List (P2 version)

*Definitions in Italics*

Additions/Changes in Bold and Underlined Text

**REEL 1AB, PAGE 5**

BEAVER BOY (yelling)

**Whoaaaaaaa!**

*(young animals go down the water slide one by one, but a Freaky Kid gets stuck at the end, causing the other kids to pile up behind him)*

334-11

TURTLE BOY

Whoo!

**BEAVER BOY**

**Whoo-hoo!**

FREAKY KID (groans,  
then mutters)

DIATRYMA KID  
(groans)

MOLEHOG KID  
Hey, buddy!

*(buddy : fellow)*

ANIMALS ON SLIDE (overlapping)  
(overlapping grunts and groans)

DIATRYMA KID (overlapping)

**Ouch!**

*(finally, the Freaky Kid gets pushed off the end and falls down into the water pool below)*

356-11

FREAKY KID (off/on)  
(wailing yell - continues under following scene and dialogue)

**361-10**

GLYPTO KID (off)  
(shrieks playfully, then grunts) Whoa!

*(a Beaver Boy is constructing a small dam, but some other animal kids run by and trample it)*

371-07

**"ICE AGE 2: THE MELTDOWN"**

Revised Dialogue List (P2 version)

*Definitions in Italics*

Additions/Changes in Bold and Underlined Text

REEL 1AB, PAGE 6

**START** BOY (off)

Come on!

JAMES (off/on) (overlapping)  
(laughs)

BEAVER BOY

(bawls - continues under following scene and dialogue)

SID (off)

(blows a whistle - continues under following scene)

*(Sid, the goofy sloth from the original "Ice Age", is now operating the children's camp within the water park)*

**379-13**

SID

No running, James!

**383-03**

SID Camp rules!

*(i.e., 'That is one of the rules of the camp!')*

*(Sid is standing behind a block of ice, which makes his body appear to be strong and muscular - Cindy, a female sloth, eyes Sid with interest)*

CINDY

Mm.

**386-15**

CINDY

**Ohhh!**

JAMES

**Make** me, sloth!

*(sloth : note that Sid is a sloth, a tree-living mammal found in Central and South America, distantly related to armadillos and anteaters)*

**392-00**



**"ICE AGE 2: THE MELTDOWN"**

Revised Dialogue List (P2 version)

*Definitions in Italics*

Additions/Changes in Bold and Underlined Text

**REEL 1AB, PAGE 8**

SID ...-

O-!

*fa Start Girl yanks on Sid's tail, pulling him up into a tree, where he hangs upside-down - she pulls out a large stick)*

START GIRL

Pinata!

*(decorated container filled with candy and toys, suspended from a height, intended to be broken by blindfolded children with sticks - it is used as part of Christmas and birthday celebrations in certain Latin American countries, or at children's parties -meaning that she plans to hit Sid like a pinata) (the children all prepare to hit Sid)*

YOUNG ANIMALS

(cheer and shout "Yeah!" - continues under following scene and dialogue)

**417-03**

SID

Stop! You're supposed to wear blindfolds!

*(note humor of Sid's correcting the children as to the proper way to play the game, but still allowing them to hit him with sticks)*

BEAVER GIRL

**Okay.**

*(the Girl hits Sid with her stick)*

SID (overlapping)

Ooh! (groans)

*(James grabs the stick from her)*

JAMES

Hey, it's my turn to hit the sloth!

BEAVER GIRL

Mine!

*(she grabs the stick back - they begin fighting over it, hitting Sid in the head each time the stick changes hands)*

SID Ow! Ooh!

**"ICE AGE 2: THE MELTDOWN"**

Revised Dialogue List (P2 version)

*Definitions in Italics*

Additions/Changes in Bold and Underlined Text

**REEL 1AB, PAGE 9**

JAMES (overlapping)

Mine!

BEAVER GIRL (overlapping)

Mine!

**JAMES**

**Mine!**

SID (overlapping)

(groans three times) Whaaaa-...

*(the Beaver Girl hits Sid with the stick and sends him flying)*

**434-03**

SID (off) ...-

aaoooh!

**435-02**

SID

(yells, then groans)

YOUNG ANIMALS

(cheer and laugh)

BEAVER GIRL

Hey, you didn't have any candy in you.

*(note humor of the Beaver Girl's actually thinking that a living creature like Sid would be filled with candy)*

YOUNG ANIMALS (overlapping)

(low and indistinct playful chatter - continues under following scene and dialogue)

**444-08**

SHOVELMOUTH BOY

Let's bury him!

"ICE AGE 2: THE MELTDOWN"

Revised Dialogue List (P2 version)

*Definitions in Italics*

Additions/Changes in Bold and Underlined Text

REEL 1AB, PAGE 10

YOUNG ANIMALS

(shout "Yeah!" - continues under following scene)

*(the kids dig a hole and shove Sid into it)*

448-01

SID

(groans)

YOUNG ANIMALS

(low and indistinct chatter **and laughter** - continues under following scenes and dialogue)

*(the Beaver Girl jumps up and down on Sid's head to pack him in)*

449-06

**BEAVER GIRL**

**(grunts repeatedly - continues under following scene)**

SID (**overlapping**)

Ow! Ow! Ow! Ow!

*(Manny, a mammoth, and Diego, a saber-toothed tiger, enter - note Manny and Diego, along with Sid, were lead characters in the original "Ice Age")*

451-07

MANNY (off)

Hey, hey, whoa! Who sai...

457-09

MANNY

...-d you kids could torture the sloth?

YOUNG ANIMALS (off) (overlapping)

(low and indistinct chatter - continues under following scenes and dialogue)

**"ICE AGE 2: THE MELTDOWN"**

Revised Dialogue List (P2 version)

*Definitions in Italics*

Additions/Changes in Bold and Underlined Text

**REEL 1AB, PAGE 11**

DIEGO

Manny, don't squash their creativity.

*(Manny : diminutive nickname for, 'Manfred' - this is established as Manny's full name in the original "Ice Age")*

*(squash : suppress)*

*(note humor of Diego's thinking that the children's cruel treatment of Sid is in any way creative)*

**464-05**

**SID**

Hey, Manny! Diego! My bad mammals-iammals. want to give a sloth a hand? Dip!

*(bad mammals-iammals : humorous animal-themed play on, 'bad mama jama', slang for, 'very impressive, clever and intimidating friends' - this slang term can apply to men or women, although for women, it is used to describe a sexy body and attractive face -this phrase became known from its use in the title of a popular Parliament song, "She's A Bad Mama Jama" - note anachronistic humor - 'mammal' and 'iammal' rhyme) (a hand : some help) (Manny uses his trunk to pull Sid out of the hole)*

**475-05**

SID

Look! I opened my camp. "Campo Del Sid." It means Camp of Sid.

*(Campo : note that this is the Spanish word for, 'Countryside' - 'Field' - note humor of Sid's assuming it means, 'Camp') (Del : Spanish for, 'Of the')*

DIEGO

Congratulations. You're now an idiot in two languages.

*(note humor of Diego's insult, implying that Sid is not only foolish when he talks in English, but is now completely misunderstanding the Spanish language as well)*

SID

Shh!

**489-01**

SID

Not in front of the K-I-D-Z. These little guys love me! Right, Billy?

*(Not : Don't insult me)*

*(K-I-D-Z : note humor of Sid's misspelling 'kids')*

*(guys : referring to the mixed gender group of kids)*

**496-02**

**"ICE AGE 2: THE MELTDOWN"**

Revised Dialogue List (P2 version)

*Definitions in Italics*

Additions/Changes in Bold and Underlined Text

**REEL 1AB, PAGE 12**

BILLY

Don't make me eat you!

*(note humor of Billy's threat)*

YOUNG ANIMALS

(laugh - continues under following scene and dialogue)

**498-08**

**SID**

Ah, they kid. That's why they're called kids.

*(kid : here, a verb, meaning, 'joke'- 'tease')*

*(kids : slang for, 'children')*

**504-09**

MANNY

I told you, Sid, you're not qualified to run a camp.

YOUNG ANIMALS (off) (overlapping)

(low and indistinct chatter and laughter - continues under following scene and dialogue)

**510-06**

**SID**

Ah, since when do qualifications have anything to do with child care? Besides, these kids look up to me. I'm a role model to them. Ahh!

*(since...care : note humor of Sid's opinion)*

*(look up to me : admire me)*

*(role model : person whose behavior is so exemplary as to deserve emulating)*

*(the Beaver Girl has tied Sid's legs together, and he trips)*

**BEAVER GIRL & JAMES (overlapping)**

**(overlapping grunts)**

YOUNG ANIMALS

(laugh - continues under following scene and dialogue)

**521-08**

SID Oof!

Uh!

**"ICE AGE 2: THE MELTDOWN"**

Revised Dialogue List (P2 version)

*Definitions in Italics*

Additions/Changes in Bold and Underlined Text

**REEL 1AB, PAGE 13**

YOUNG ANIMALS (off)

(overlapping laughter and indistinct playful chatter - continues under following scene and dialogue)

**523-10**

DIEGO

I can see that.

*(said dryly)*

**526-03**

SID

You guys never think I can do anything, but I'm an equal member of this herd.

*(this herd : referring to the large group of different prehistoric animals which all live in the valley)*

YOUNG ANIMALS (overlapping)

(low and indistinct chatter - continues under following scenes and dialogue)

**534-04**

**SID**

I made this herd. So, you need to start treating me with some respect.

*(made : created - referring to Sid's convincing Manny and Diego to travel as a group in the original "Ice Age") (Sid stomps off)*

MANNY Come on,  
Sid.

DIEGO

Sid! We were just kiddin'.

BEAVER GIRL (off) Hey!

Let's play...

**552-13**

Revised Dialogue List (P2 version)

*Definitions in Italics*

Additions/Changes in Bold and Underlined Text

BEAVER GIRL ...pin-the-tail-on-the-mammoth!

*(variation on 'Pin the Tail on the Donkey', a game played by children at parties - a picture of a tailless donkey or other animal is tacked to a wall and each child in turn is blindfolded and handed a paper 'tail' with a thumbtack poked through it - the goal is for the child to pin the tail on the picture of the donkey in as near a proper position as possible - here meaning that they want to pin a tail on the living Manny, which would be very painful)*  
*(mammoth : large, hairy, extinct elephant)*

YOUNG ANIMALS

(overlapping cheers and shouts of "Yeahhh!" - continues under following scene and dialogue)

*fas the young animals charge Manny and Diego, they react with panic)*

557-03

MANNY & DIEGO

Sid!

*(across the camp, Sid unties his legs)*

560-05

**SID**

(grunting) I...can do stuff! (grunts) Won't give me their stupid respect... (mutters and grunts repeatedly) I'll show 'em!

577-07

YOUNG ANIMALS (off)

(low and indistinct chatter and playful chuckles - continues under following scenes and dialogue)

*(some time has passed - the kids are now listening raptly to a story told by Manny)*

MANNY (off)

And so, in the end, the little burro reached his mommy.

*(in the end : ultimately - at the end of the story)*  
*(burro : small donkey used as a pack animal - this Spanish name is used to refer to the donkeys used in Mexico and the southwest United States)*  
*(mommy : diminutive colloquial for, 'mother')*

587-11

**"ICE AGE 2: THE MELTDOWN"**

Revised Dialogue List (P2 version)

*Definitions in Italics*

Additions/Changes in Bold and Underlined Text

**REEL 1AB, PAGE 15**

MANNY

And they lived happily ever after.

*(note that this phrase often ends fairy tales and other children's stories)*

YOUNG ANIMALS

(cheer and shout "Yeahhh!" - continues under following scene)

594-03

DIEGO

Good job.

BEAVER BOY

Question. Why...

599-14

BEAVER BOY

...does the burro go home? Why doesn't he stay with the rabbits?

**605-03**

MANNY

Because. Because he wanted to be with his family.

DIEGO'S BIRD GIRL

I think he should go with the girl burro. That's a better love story.

MANNY

Okay, well, when you tell your burro stor-...

620-02

MANNY

...-y, that's what he'll do.

ELK BOY

Burro is a demeaning name. Technically, it's called a wild ass.

*(Burro is a demeaning name : note humor of this politically correct assessment)*

*(Technically : According to strict interpretation)*

*(wild ass : hoofed, herbivorous mammal of the genus Equus, with two living species-the Asian ass and African ass)*

627-13





---

H O R T O N

- HORTON: (udahne vazduh) (uzdah zadovoljstva)... Oooh. Brrr!  
Hladna je.
- NARATOR: *Petnaestog maja u džungli zvanoj Nul,  
bila je vrućina, kao da je jul.  
Dok se vodom pljusкао, stvarajući huk,  
Hortona je prenuo jedva čujni zvuk.*
- HORTON: (upada) (grglja)
- HUVILAC 1: U pomoć!
- HORTON: A?! Hmm.
- ANDŽELA: Hortone!
- DŽESIKA: (upada) Hortone!
- TOMI: (upada) Hortone!
- KEJTI: (upada) Hortone!
- HORTON: Zdravo, đaci! Spremni ste?
- ANDŽELA: Da!
- DŽESIKA: (upada) Da!
- TOMI: (upada) Da!
- KEJTI: (upada) Da!
- HORTON: Uskačite! Uh!
- TOMI: Čuvaj dole!!
- KEJTI: (smeje se)
- HORTON: (s naporom) Tomi se ukrcao. Kejti, tu si?
- KEJTI: Uuh.

- HORTON: Dobro! Pst! (*tiho*) Ovo je možda najneobičnija životinja u džungli, listobub. Da bi se sakrio od grabljivaca, prerušava se u list... (zastenje) Ovaj se baš (*s naporom*) čvrsto drži. Hajde, mališa, ne stidi se. Uh!... Neki listovi jesu bube! Nećete me prevariti! Izgleda da sam pogrešio. U ovoj oblasti nema listobuba. Čak i uči, aah, na meni su! (jauče uplašeno) Sklonite ih! (gulp) Uh! Progutao sam jednu! Jao! Izlazi odatle! Tomi, izvadi je!
- TOMI: Pa, dobro. (stenje) Zarobljen sam! Jao!
- HORTON: (jauče)
- TOMI: Zašto radim ovo? Prljava je kao močvara!
- NARATOR: *Nadmena kengurica je došla u taj čas.  
Ona uvek sve bolje zna od vas.  
Sva pravila smišlja i zakone stvara.  
Sebe je proglasila kraljicom čestara.*
- KENGURICA: (*upada*) Hmpf!
- HORTON: (*upada*) (jauče)
- KENGURICA: Hmpf!
- RUDI: Zašto ja ne smem da se igram?
- KENGURICA: Već sam ti rekla da se u džungli ne treba ponašati kao divlja životinja.
- HORTON: (jauče)
- TOMI: (jauče)
- KEJTI: (smeje se)
- TOMI: He-he.
- HORTON: (kine)

---

LISTOBUB:	Aah.
MAJKA 1:	Ovaj Horton je zaista čudan.
MAJKA 2:	Ali, deca mnogo nauče od njega.
KENGURICA:	Da, kako da budu neotesani. Zato moj Rudi uči kod kuće.
NARATOR:	<i>I dok se kengurica opet važna pravi...</i>
TOMI:	Hortone, bilo je sjajno! Uči nas još!
KEJTI:	(smeje se)
NARATOR:	<i>...zrnice plovi pravo ka Hortonovoj glavi.</i>
HUVILKA 1:	U pomoć!
NARATOR:	<i>I on opet ču, da, tako mu kljove, kako neko sićušan u pomoć ga zove.</i>
HUVILAC 1:	Aaah!
NARATOR:	<i>Šta je tad pomislio? Evo istine: Da nekoga ima na tom zrnju prašine. Da je tamo, možda, porodica cela, deca koja tek su život započela!</i>
HUVILAC 1:	U pomoć!
HUVILKA 1:	U pomoć!
HUVILKA 2:	U pomoć!
HUVILKA 3:	Neću da umrem!
HORTON:	Uh! Hmm, moram da idem. Kejti, preuzmi!
KEJTI:	Aah.
TOMI:	(vrišti)
ANDŽELA:	(upada) (vrišti)
DŽESIKA:	(upada) (vrišti)
KENGURICA:	Oh!

HORTON: Uh! (usisa vodu surlom)... (proguta) Uh... Huh! Aah!

MAJMUNI: Još! Još! Još! Još! Još! Još! Još! Još! Još! Još! Još!  
Još!... Too! (smeju se)

MAJMUN 1: Uh, uh! Neko dolazi!

MAJMUN 2: Daj uzbunu!

MAJMUN 3: (krik bola)

HORTON: Izvinite, žurim!

MAJMUNI: (besno skiče)

HORTON: Izvinite, Vikeršami. Doći ću kasnije da pospremim...  
(dahće)

JUMO: Dajte municiju!

MAJMUN 3: Gađaj pod noge, to je efikasno. I najčešće urnebesno.

JUMO: (stenje dok "puca")

HORTON: Volim miris banana u zoru.

MAJMUN 1: Bomba je spremna!

HORTON: Momci, pa mi smo sisari! Izgleda da diplomatija ne  
daje rezultate. Oh! Aaaah! (jauče u trnju) Beleška: krik  
bola ostaviti za kasnije.

HUVILKA 1: U pomoć!

HORTON: A, da... Zdravo. (dahće) Hmm. Aah!... (grglja) Ooh...  
Evo, sad ste bezbedni. (uzdahne) Znam da ste nešto  
rekli. Ubeđen sam. Gde ste? Uh! Uh! Oh!

KENGURICA: Hmpf!

HORTON: Oh! Hmm.

KENGURICA: Hortone!

HORTON: Oh! Izvini! (nervozni kikot) Ja... Čuo sam kako zrnice...  
zove u pomoć. Pa sam...

- KENGURICA: (*upada*) Zrnce zove u pomoć?!
- HORTON: Pa... ne baš zrnce. Ovaj, to je nemoguće. (nervozni kikot) To si me razumela?! Ne, zrnce ne može da zove, zar ne? Uozbilji se. (nervozni kikot) Ne, sićušnim bićima na zrncu treba pomoć.
- KENGURICA: (smeje se) Glupost! Nema takvih bića.
- HORTON: Oh. Možda i nisu mala. Mi smo veliki.
- KENGURICA: Hortone...
- HORTON: Čekaj, razmisli! Šta ako neko, neegde daleko, upravo posmatra naš svet? I izgleda mu kao zrnce... Onda mu priđe drugi i kaže: "Nema tako malih bića." A prvi će: "Hoćeš da kažeš da lažem?" Drugi: "Ko je kriv, taj se ljuti." Polete pesnice, prvi momak uzme ciglu, i bolje zakopčaj torbu pre sledećeg, "Dobro, debeljko, zaslužio si!"
- KENGURICA: Hortone!
- HORTON: Da?
- KENGURICA: Na zrncu nema ničega.
- HORTON: Čuo sam.
- KENGURICA: Jesi? Stvarno? (nasmeje se) A kako ja ništa nisam čula?
- HORTON: Pa...
- KENGURICA: (uzdah nestrpljenja) Ako ne možeš da ga vidiš, čuješ ili opipaš, onda ne postoji. A verovanje u (*dečjim glasom*) sićušne izmišljene ljude (*normalno*) jeste nešto što ne radimo i ne trpimo u našoj džungli Nul.

- HORTON: Stvarno? Ako se potrudim, pronaći ću nekoga ko veruje...
- KENGURICA: *(upada)* Nećeš ti ništa! Nećeš nikome zucnuti o ovome, posebno ne deci. Neću da im puniš glave glupostima... Naša zajednica ima svoja merila. Ako hoćeš da nam pripadaš, drži ih se. *(zagriže)* Prijatan dan. Hah!
- HORTON: U redu! Pa, razmisliću o tome! Hvala ti na savetu! *(uzdahne)*... Ne razumem, znam da sam vas čuo! Uopšte ne sumjam u to. Znam! I vi čujete mene. Naravno, uši su vam sićušne. Moram da vičem. *(udahne)* Heeeeeej!!
- NARATOR: *Neki bi se sada, a tačno znam i ko, složili s kenguricom da je nemoguće to. Ne postoje ljudi visinom nalik mravu. No, to nije tačno - Horton je u pravu.*
- HORTON: Heeej!
- NARATOR: *To njegovo "hej" poletelo je sada kroz oblake ka zrnu, sve do malog grada. Tu žive Huvilci što vole lepotu i poznaju samo sreću u životu. Oni nisu svesni da bitišu na zrnu, da im život možda sudbu nosi crnu... Gradonačelnik Mek Dod je uvek budan, poŕrtvovan, pošten, no pomalo čudan.*
- MEK DOD: Hmm... Hmm... *(otpije kafu)* *(uzdah zadovoljstva)*

- 
- NARATOR: *Glavi ovog grada do dece je stalo.  
Šestdesetdevet ćerki, pa to nije malo!  
I ljubav i znanje potrebni su njima...  
A on za svaku tek po minut ima.*
- HANA: Tata, dobila sam peticu na testu iz "Hustorije".
- MEK DOD: Iz "Hustorije"? Divno!
- GĐA MEK DOD: Takvu te volim!
- HOLI: Hildi koristi moju četku!
- HILDI: Holi koristi moju četku!
- MEK DOD: Gledajte!... Eto, rešeno.
- HELGA: Mogu li da dobijem mobilni? Svi u razredu ga imaju.
- MEK DOD: Zar baš svi?... Pa, razmisliću.
- BLIZNAKINJA 1: Tatice! Tatice!
- BLIZNAKINJA 2: Tatice! Tatice!
- HEDI: Žub.
- GĐA MEK DOD: Zub, dušo. "Z", ne "ž".
- NARATOR: *Ovde gradonačelnik, što drugde nije često,  
svome prvorodnom prepušta to mesto.  
A ko je najstariji, da nasledi tu čast?  
Jedini sin Džo-Džo, čiji najmanji je rast.*
- HEDI: *(upada)* Dobro.
- MEK DOD: Pa, Džo-Džo, šta ima? Šta se radi? Kako živiš?
- NARATOR: *Mada mi razumemo tu očevu želju,  
Džo-Džo ne želi da preuzme fotelju.  
I dok Mek Dod priča, rečima ponesen,  
Džo-Džo sedi ćutke, potpuno rastresen.*
- MEK DOD: *(upada)* (ispušta čudne zvuke)... O, Džo-Džo! Jao!



---

HANA: Zašto on dobija više vremena?

HAJDI: (*upada*) Nije pošteno!

HEDI: Žub!

MEK DOD: Sine! Hej!... Želiš "stravu"? Ovo je strava. Samo pogledaj muškarce i žene koji vise na zidovima. Sine moj, ti si deo porodične tradicije koja traje vekovima. Evo, tvoj deda je bio gradonačelnik Huvila. M-hm. M-hm. I tvoja pra-pra-baba. Tako je. I sve tako do tvog (duboko udahne) pra, pra, pra, pra, pra, pra, pra, pra-pra-pra, pra, pra, pra, pra, pra... pra-dede!... I ja ću im se pridružiti. Biću na zidu. Džo-Džo, najlepše je biti gradonačelnik. To možeš da postaneš i ti, sine moj. Jednog dana ćeš baš ti nositi gradonačelnikov grb. Samo, samo moraš... Razumeš li?... Dobro! Baš lepo! Drago mi je što smo obavili razgovor. Koji ću sada nastaviti sam. Fino. Oh!... Hm.

--- (KRAJ ROLNE 1AB) ---

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 1**

START MEASURING 0.00 AT START MARK IN ACADEMY LEADER.

**11-15**

20TH CENTURY FOX LOGO.

**43-13**

MAIN TITLE READS:

*Dr. Seuss'*  
**HORTON**  
**HEARS**  
**A WHO!**

*(Dr. Seuss : pseudonym of Theodor Geisel, a famous American writer and cartoonist best known for his classic children's books)*  
*(HORTON HEARS A WHO : alliterated title of a 1954 rhyming story by Dr. Seuss, the second about Horton, a friendly elephant who exhibits willingness to protect others, even at the expense of his own safety - the Whos are tiny creatures who would make a reappearance in the Dr. Seuss classic children's story "How the Grinch Stole Christmas")*

**221-15**

HORTON  
(inhales deeply) (sighs)

*(note that Horton, an elephant, prepares to go swimming in a pool in a jungle called Nool)*

**283-13**

BIRDS  
(overlapping squawks)

**300-12**

HORTON  
Ooh. Ahhh-...

**314-13**

HORTON  
...-hhh.

**320-15**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 2**

HORTON

(sighs) (gurgles contentedly)

*(Norton dives into the water and swims, then uses his trunk to spray himself with water)*

**325-03**

HORTON

(shivers) That's cold.

*(note humor of Horton's finding the water spray cold, when he's already in the water)*

NARRATOR (voice over)

'On the fifteenth of May...

*(May : rhymes with 'day' in dialogue below)*

*(note that this narration is taken directly from the book)*

**333-04**

NARRATOR (voice over)

'...in the jungle of Nool

*(Nool : invented realm - rhymes with 'cool' and 'pool' in dialogue below)*

HORTON (overlapping)

(sighs happily - continues under following scenes and dialogue)

**334-06**

NARRATOR (voice over)

'In the heat of the day, in the cool of the...

**339-01**

NARRATOR (voice over)

'...pool

He w-...

**340-13**

NARRATOR (voice over)

'...-as splashing, enjoying the jungle-...

**343-07**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 3**

NARRATOR (voice over)

'...-'s great joys

When...

*(joys : rhymes with 'noise' in dialogue below)*

HORTON (overlapping)

(gargles)

**346-12**

NARRATOR (voice over)

'...Horton the Elephant heard a small...

**349-03**

NARRATOR (voice over)

'...noise

*(a tiny speck floats by Horton's ear)*

SPECK

He-e-e-e-l-p!

**352-00**

HORTON

Hmm? Hmm.

*(some young jungle animals peer down at Horton from a tree)*

JUNGLE ANIMAL KIDS (off)

(overlapping cries of "Horton!")

**360-10**

HORTON

Good morning, class. Are you ready?

JUNGLE ANIMAL KIDS

(overlapping shouts of "Yes" - continues under following scene and dialogue)

TOMMY

We're...

**366-01**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 4**

TOMMY (off)

...ready!

HORTON

Jump on board!

*(meaning that they should jump on Horton's back)*

HORTON

Ohhh.

TOMMY (off)

Look out below!

*(addressing two of the Kids who are already on Horton's back)*

JUNGLE ANIMAL KIDS (overlapping)

(overlapping laughs)

HORTON

Tommy's on board. Katie, you there?

*(Katie : diminutive nickname for, 'Katherine')*

*(Katie drops on last)*

**378-03**

KATIE

Ha-a-hhhh.

**380-14**

HORTON (face off)

Okay.

*(Horton exits the pool and moves to a tree - he points to a large leaf)*

**384-05**

HORTON

Shhh. Th-...

**386-12**

HORTON

...-ere it...

**388-07**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 5**

HORTON (face off)

...is. This...

**389-12**

HORTON

...is one of the jungle's most amazing...

**392-05**

HORTON

...creatures. The...

**393-12**

HORTON

...leaf bug.

*(fictitious bug - not to be confused with an insect of the family Miridae, called by this name because they feed on plant juices)*

**395-11**

HORTON

In order to protect itself from predators, it...

**399-07**

HORTON (off)

...disguises itself as a...

**401-10**

HORTON

...leaf. (grunts - continues under following scene)

*(Horton pokes the leaf, which just flaps - he tries to pull it off, but it's attached to a branch)*

**412-01**

HORTON (off)

This one's got...

**413-14**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 6**

HORTON

...quite a (straining) grip. Come on, little buddy.

*(buddy : friend)*

**417-15**

HORTON (face off)

Don't be shy. (grunts - continues under following scene)

*(Horton falls off the branch, then the bug flies away)*

**420-07**

HORTON

All right, I know some of you leafs are bugs!

**428-06**

HORTON

You're not fooling anybody!

*(dozens of leaf bugs then fly onto Horton)*

**430-14**

HORTON

I guess I was mistaken, kids. There are obviously no leaf bugs in this...

**437-00**

HORTON (off)

...area.

**438-02**

HORTON

Even...

**439-01**

HORTON

...a professional-- Gaw, they're on me!

*(Gaw : interjection of shock)*

**442-06**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 7**

HORTON

(yelps frantically)

*(Horton rolls around to try and shake off the bugs - he inhales one up his trunk)*

**444-15**

HORTON

(yammering) Get it off! (choking sounds) (with trunk full) I think I swallowed one.

**451-12**

HORTON

(sneezes) (yelps and grunts) (with trunk full) Tommy!

*(diminutive nickname for, 'Thomas')*

**457-05**

HORTON

(with trunk full) Reach in my trunk!

*(trunk : the long prehensile proboscis of an elephant)*

**458-13**

TOMMY

Uhhh, okay. (groans and grunts - continues under following scene)

*(Tommy reluctantly does this)*

**463-00**

TOMMY

My hand is stuck! Whoa!!

HORTON (overlapping)

(yammers - continues under following scenes and dialogue)

**465-15**

TOMMY

Why'd I do this?

**470-05**



**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 8**

TOMMY (off)

It's disgusting. It's like...

**471-08**

TOMMY (off)

...a swamp in here!

KATIE (overlapping)

Ahhhh.

**473-07**

NARRATOR (voice over)

'Then humping a "humf" was a sour...

*(humping : invented word meaning 'making a "humf" sound' - a 'humph' is an interjectional sound made to indicate annoyance,, disapproval, impatience, etc.)*

*(sour : ill-tempered)*

*(note that this narration is changed from that in the book)*

**476-10**

NARRATOR (voice over)

'...Kangaroo

The type...

*(Kangaroo : rhymes with 'you' in dialogue below)*

KANGAROO (overlapping)

Humpf!

*(see above)*

**478-11**

NARRATOR (voice over)

'...who was convinced she knows...

**480-06**

NARRATOR (voice over)

'...better than you

She made every law and enforced...

**484-13**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 9**

NARRATOR (voice over)

'...every rule

As self-proclaimed head of the jungle of Nool

*(rule, Nool : note that these words rhyme)*

HORTON (overlapping)

(yells)

*(the Kangaroo and her son, Rudy, approach)*

**490-12**

KANGAROO

Humpf!

**491-14**

RUDY

Why can't I play with the other kids, Mom?

KANGAROO

How many times have I told you that the jungle is no place to act like a wild animal?

*(note humor of this remark, as wild animals live in the jungle)*

HORTON (off)

(yells and grunts - continues under following scene and dialogue)

*(Horton flails about, then flings Tommy free)*

**502-11**

TOMMY

(yells)

HORTON (face off)

Whoa, ho!

**505-06**

JUNGLE ANIMAL KIDS

(overlapping laughs and giggles - continues under following scenes and dialogue)

**506-10**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 10**

HORTON

(sneezes out leaf bug)

**510-13**

LEAF BUG

(coughs) Hahh.

*(the leaf bug starts to fly away, but Katie eats it - other mothers watch from nearby)*

**519-05**

GLUMMOX MOM

My...

**521-11**

GLUMMOX MOM

...that Horton certainly is eccentric.

MRS. QUILLIGAN

And the children are learning a lot from him.

KANGAROO

Yes, learning to be a bunch of dundering doofuses. That's why my Rudy is pouch-schooled.

*(dundering : idiotic)*

*(doofuses : slang for, 'silly idiots')*

*(dundering doofuses : note alliteration)*

*(pouch-schooled : kangaroo-themed variation on 'home schooled', meaning 'given educational instruction at home, rather than in a school' - 'pouch' refers to a saclike structure, such as the cheek pockets of the gopher or the external abdominal pocket in which marsupials carry their young)*

NARRATOR (voice over)

'So while Kangaroo stood there,

Sneering a sneer

*(Sneering a sneer : note repetition of 'Sneer' - 'sneer' rhymes with 'ear' in dialogue below)*

**542-01**

TOMMY

(chuckling) Horton, that was so gross.

*(gross : slang for, 'disgusting')*

**544-05**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

REEL 1AB, PAGE 11

TOMMY (off)  
(chuckling) What are you gonna show us (on) next?

KATIE  
(giggles)

NARRATOR (voice over) (overlapping)  
'Once again the speck floated...right by Horton's ear  
*(speck : tiny bit of something)*

SPECK  
H-e-e-e-l...

554-07

SPECK  
...-p!

NARRATOR (voice over)  
'And he heard it again  
*(And...help : note that this narration is directly from the book)*

556-07

NARRATOR (voice over)  
'Just a very faint yelp  
As if some tiny person were calling for help

*(yelp : short, sharp cry)*  
*(yelp, help : note that these words rhyme)*  
***fade to white:***

563-05

SMALL HAIRY CREATURE  
(screams)

567-08

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 12**

SPECK

Help!

NARRATOR (voice over)

'And you know what he thought?

He thought there must be someone on top of that small speck of dust!

*(must, dust : note that these words rhyme)*

*(note that this narration has been altered from the book to shift it from first person to third person)*

**577-09**

NARRATOR (voice over)

'Or even a family, it might just be so

A family with children just starting to grow

*(so, grow : note that these words rhyme)*

*(note that this narration is taken from the book)*

***fade to white:***

**586-07**

FAMILY OF SMALL HAIRY CREATURES

(overlapping screams of "Help!")

SMALLEST HAIRY CREATURE (overlapping)

I wanna live!

**592-08**

HORTON

(gasps)

**593-12**

HORTON

Uhhh, I gotta go.

**597-14**

HORTON (face off)

Katie, you're in charge!

**599-10**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 13**

KATIE

Ahhh.

*(Katie opens her mouth and the leaf bug flies out)*

JUNGLE ANIMAL KIDS

(overlapping yelps and screams)

*(Horton, chasing the speck, runs past the mothers)*

**606-02**

KANGAROO

Ohh!

*(the speck floats towards the pool and Horton dives in - the speck floats down towards the water's surface, so Horton sucks up some water to lower the pool level)*

**611-08**

HORTON

(yelps) (inhales water into trunk - continues under following scenes)

**619-04**

HORTON

(swallows) (pants - continues under following scenes)

**626-08**

HORTON

(chuckles with relief) (chuckles and pants - continues under following scene)

*(he manages to catch the speck on the end of his trunk)*

**634-12**

HORTON

(sighing with relief) Whoo! (yelps with alarm)

*(he accidentally blows the speck off his trunk and has to chase it again - nearby, a group of monkeys, the Wickershams, are watching as Yummo Wickersham attempts to add another banana to more than a dozen bananas already crammed in his mouth)*

**642-10**

WICKERSHAMS (off)

(chanting) (in unison) One more!

**645-11**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 14**

WICKERSHAMS

(chanting) (in unison) One more! One more! One...

YUMMO (overlapping)

(chortles)

**649-04**

WICKERSHAMS (off)

(chanting) (in unison) ...more! One more! One more!

YUMMO (overlapping)

(groans and grunts)

*(one banana ends up poking out of Yummo's nose)*

WICKERSHAMS (off)

(overlapping laughs and shouts of "Yeah!" - continues under following scene)

*(two Wickersham Guards in a tree see Horton approaching)*

**655-01**

WICKERSHAM GUARD #1

Ooh! Ooh!

**660-00**

WICKERSHAM GUARD #1

Something's comin'!

**661-08**

WICKERSHAM GUARD #2

Sound the alarm!

**668-13**

WICKERSHAM GUARD #3

(howls - continues under following scenes)

*(Horton goes crashing through the trees)*

**670-15**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 15**

HORTON

Excuse me! Pardon my stampede!

*(Pardon my stampede : note humor of this remark)*

**676-00**

WICKERSHAMS (off)

(angry squealing - continues under following scene and dialogue)

**678-06**

HORTON

Sorry, Wickershams! I promise I'm gonna clean all this up later!

*(Wickersham : the surname of the monkey characters in the original book)*

**683-12**

HORTON

(pants)

**689-11**

YUMMO

Bring the ammo!

*(ammo : short for, 'ammunition')*

*(other Guards put bandoliers of bananas under Yummo's arms)*

WICKERSHAM GUARD #3

Aim at his feet!

**694-05**

WICKERSHAM GUARD #3

It's very effective...and almost always hilar-...

*(referring to Yummo's shooting banana peels at Horton, who will presumably slip on them - note that slipping on a banana peel is a stereotypical prank or accident)*

**698-03**

WICKERSHAM GUARD #3 (face off)

...-ious.

*(Yummo squeezes the bananas under his arms in order to shoot the peels at Horton)*



**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 16**

YUMMO (overlapping)  
(grunts repeatedly)

**700-08**

HORTON

I love the smell of bananas in the morning.

*(note play on 'I love the smell of napalm in the morning', a famous line of dialogue from the 1979 motion picture "Apocalypse Now", spoken by actor Robert Duvall playing Lieutenant Colonel Bill Kilgore)*

*(Guard #1 supervises a catapult that is going to fling a huge mass of bananas at Horton)*

**707-13**

WICKERSHAM GUARD # 1

Banana in the hole!

*(note monkey-themed play on 'Fire in the hole', a standard warning, used in many countries in the world, indicating that an explosive detonation in a confined space is imminent)*

*(they fire the bananas at Horton)*

**713-10**

HORTON

Come on, guys! We're all mammals!

*(implying that they should maintain friendly relations due to their common bond of being mammals)*

**721-01**

HORTON

I feel the diplomatic process is beginning to break down.

*(break down : cease to be effective)*

*(note this is usually said of hostile countries who are failing at peaceful diplomatic negotiations - note humor of Horton using this phrase in regard to the monkeys' attack on him)*

**726-12**

HORTON

Gaw!

*(Horton slides around on squished bananas)*

**728-12**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 17**

HORTON  
(pants and grunts)

**730-01**

HORTON  
(screams - continues under following scenes)  
*(he slides into a bramble patch)*

**730-15**

HORTON (off)  
Ow! Ow, ow, ow, ow! Make note.

**738-02**

HORTON  
One agonizing scream to be expressed later.  
*(meaning that he will scream with pain later - note humor of this)*

SPECK (off)  
H-e-e-l-p!

HORTON (overlapping)  
Oh...

**745-11**

HORTON  
...right.  
*(he jumps out of the bramble patch to chase the speck)*

**747-03**

HORTON  
(grunts)

**748-12**

HORTON  
Hi, kids. (off) (pants - continues under following scenes)  
*(the speck goes floating over the pool again)*

**752-00**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 18**

HORTON

Uh, er...

**757-08**

HORTON (face off)

...-rr, uhh....

*(Horton grabs a pink clover, then leaps into the pool with it - the speck lands on the flower of the clover)*

**758-11**

HORTON

(grunts) (gurgles)

**769-01**

HORTON

(sighing) Ohhh. There. Now you're safe.

**778-09**

HORTON

(exhales) I know I heard you say something. I just know it.

**787-11**

HORTON

Where are you?

**791-05**

HORTON

(gasps and grunts)

*(the Kangaroo steps over to Horton)*

**796-00**

KANGAROO

Humpf!

**799-07**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 19**

HORTON  
(grunts with surprise) Ooh.

KANGAROO  
Horton!

HORTON  
Ooh!

**804-02**

HORTON  
Sorry! I-- (chuckles nervously) I just, uh, there was this s-speck. And, uh, it called out for help.

**815-05**

HORTON (off)  
And I was--

KANGAROO (overlapping)  
The speck called out for help?

**819-00**

HORTON  
Well...well, not the speck. I mean, that's ridiculous. (chuckles nervously) Is that what you thought I meant? No, the speck can't call out for help. Come on, (chuckling nervously) get real. (chuckles nervously) No, there's a tiny person on that speck that needs my help.

*(get real : slang for, 'be serious')*

*(note humor of Horton's noting that the idea of a speck calling out is absurd, but then claming that a tiny person could exist on the speck, which sounds equally absurd)*

KANGAROO (off)  
(laughs - continues under following scene)

**846-11**

KANGAROO  
(laughing) Absurd. There aren't people that small!

**852-08**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 20**

HORTON

Well, maybe they aren't small. Maybe...we're big.

KANGAROO (off) (overlapping)

Horton!

HORTON

No, really, think about it. What if there were someone...

**864-01**

HORTON

...way out there, looking down on our world right now, and to them we're the speck.

**874-08**

HORTON (off)

And then maybe someone else would come along and say...

**878-13**

HORTON

...“Oh, there can't be people that small,” and the first guy would say...

**882-13**

HORTON (off)

...“Are you calling me a liar?”. And the second guy would say...

**886-01**

HORTON

...“If the shoe fits, wear it!”. And now the fists are flying, and the first guy picks up a brick, and you might want to zip up the pouch for this next part. “All right, fat boy, you want some of this?!”

*(If the shoe fits, wear it : colloquial for, 'If a criticism applies to one, accept it and learn from it')*

*(the fists are flying : a fight is taking place - people are hitting each other)*

*(pouch : see above)*

*(zip up the pouch : i.e., 'close up your pouch so Rudy can't hear' - implying that Horton is going to say something not fit for a child to hear)*

*(fat boy : overweight fellow)*

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 21**

KANGAROO (off) (overlapping)  
Horton!

HORTON  
What?

**901-11**

KANGAROO  
There is nothing on that speck.

**905-02**

HORTON  
But I heard.

KANGAROO  
Did you?

**909-14**

KANGAROO  
Really? (laughing) Oh, my. Then how come I don't...

**916-11**

KANGAROO (face off)  
...hear anything?

**919-12**

HORTON  
Well....

KANGAROO  
(sighs with annoyance) If you can't see, hear, or feel...

HORTON (overlapping)  
(grunts)

KANGAROO  
...something, it doesn't exist.

**932-08**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 22**

KANGAROO

And believing in (in baby talk) tiny, imaginary people, (in normal voice) is just not something we do...or tolerate, here in the jungle of Nool.

*(do, Nool : note that these words rhyme)*

**946-15**

HORTON

Really? 'Cause I bet if I really tried, I could find somebody who would believe what...

KANGAROO (off) (overlapping)

You...

**954-03**

HORTON (off)

...I was--

KANGAROO (overlapping)

...will do nothing of the sort. You will not breathe a word of this lie to anyone else. Especially the children.

*(breathe a word of this lie to anyone else : i.e., 'even mention this lie to anyone else')*

**964-03**

KANGAROO

I do not want you poisoning their minds with this nonsense.

**970-05**

KANGAROO

Our community has standards, Horton. If you want to remain a part of it, I recommend you fol-...

**979-07**

KANGAROO (off)

...-low them.

*(the Kangaroo is holding her own stem of clover)*

**981-12**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 23**

KANGAROO

(bites head off clover) (chuckling) Have a nice day.

**986-14**

KANGAROO

(chortles)

*(she jumps away)*

**988-08**

HORTON

All right, then.

**993-04**

HORTON

I'll, uh, take that under advisemen-...

**996-04**

HORTON

...t. Certainly appreciate your input.

**999-14**

HORTON

(sighs) I don't understand. I know I heard you. It was as plain as the nose on my face. That's it. Maybe you can't hear me. Of course, your ears must be tiny. I need to speak up. (sharp intake of breath) (loudly) He-...

*(as plain as the nose on my face : simile meaning, 'very plain' - 'very obvious')*

*(speak up : speak more loudly)*

**1030-05**

HORTON

(loudly) ...llo. (echo softly - continues under following scenes and dialogue)



**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 24**

NARRATOR (voice over)

'Now, some people out there (and I think I know who)

May find that they agree with that sour kangaroo

*(who, kangaroo : note that these words rhyme)*

*(note that this narration is not from the book)*

**1042-13**

NARRATOR (voice over)

'There can't really...

**1045-14**

NARRATOR (voice over)

'...be people as small as a mite

Well there can...and there are...because Horton was right

*(as small as a mite : simile for, 'very tiny')*

*(mite : small or minute arachnid of the order Acarina that is often parasitic on animals and plants, infests stored food products, and in some species transmits disease)*

*(mite, right : note that these words rhyme)*

*(beneath the structure of the speck, past clouds, is the tiny city of Who-ville)*

**1059-07**

HORTON (echoing through drainpipe)

Hello.

NARRATOR (voice over)

'That single "hello" traveled all the way down

To the speck, through the clouds, until it found a small town

A town known as Who-ville, for there lived the Whos

Feeling happy and safe, knowing only good news

Unaware that their world was a speck on a clover

Unaware that the sweet life they knew might be over

The Mayor of Who-ville, a man named McDodd

*(down, town : note that these words rhyme)*

*(Who-ville : note that this is the name of the tiny town in the book)*

*(Whos, news : note that these words rhyme)*

*(clover, over : note that these words rhyme)*

*(McDodd : rhymes with 'odd' in dialogue below)*

*(note that this narration is not from the book)*

**1121-13**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 25**

NARRATOR (voice over)

'Was devoted and fair, and a little bit odd

*(the Mayor arrives home)*

MAYOR

Mmm. (slurps coffee) Huh?

**1132-07**

MAYOR

Huh. (drinks coffee) (sighs)

**1139-15**

MAYOR

(low) Yeah.

NARRATOR (voice over)

'The Mayor and his wife, they had children to spare

Ninety-six daughters, some here and some there

Ninety-six girls to love, ninety-six girls to teach

*(spare, there : note that these words rhyme)*

*(had children to spare : had more than enough children)*

*(teach : rhymes with 'each' in dialogue below)*

*(note that this narration is not from the book)*

DAUGHTERS

(low and indistinct chatter - continues under following scenes and dialogue)

**1163-06**

NARRATOR (voice over)

'But the Mayor had...

**1169-08**

NARRATOR (voice over)

...only a few seconds for each

*(for each : to interact with each daughter)*

**1172-13**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 26**

HANNAH

Daddy! I got better than best on my Who-story test.

*(Daddy : diminutive colloquial for, 'Father')*

*(got : received a grade or score)*

*(better than best : a rating for schoolwork in Who-ville that indicates excellent work)*

*(Who-story : Who-themed play on 'history')*

**1177-13**

MAYOR

Ahh, Who-story. I remember it well.

MAYOR'S WIFE

That's one of my girls.

*(girls : daughters)*

*(variation on, 'That's my girl', an expression of approval - note that the Wife has to say this because she has so many girls)*

**1183-00**

HOLLY

Hildy's been using my hairbrush!

*(Hildy : diminutive nickname for, 'Hildegard' - alliterated with 'Holly' in dialogue below - note that all of the Mayor's daughters have names that begin with 'H', which is alliterated with 'Who')*

HILDY

Holly's been using my hairbrush!

**1188-08**

MAYOR

Look, over there!

*(the Mayor points and the girls turn to look - he switches the hairbrushes they've been holding)*

**1190-01**

MAYOR (off)

There. All better.

**1194-10**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 27**

HELGA

Can I please have a Who-phone, Dad? Everyone else in my class has one.

*(Who-phone : presumably a Who-themed play on 'cell phone', or cellular telephone, a mobile radiotelephone that uses a network of short-range transmitters located in overlapping areas [cells] throughout a region, with a central station making connections to regular telephone lines)*

**1200-13**

MAYOR

(chuckling) Oh, really? Everyone?

*(Helga shows him a photo of her class, which shows all of the students using Who-phones)*

**1203-07**

MAYOR

Oh. I will think about it.

DOUBLE DUTCH DAUGHTERS (off)

(in unison) Daddy...

**1211-10**

DOUBLE DUTCH DAUGHTERS

(in unison) ...look! Daddy, look!

*(the twin Double Dutch Daughters have tied their long pony tails together at the ends in order to create a jump rope - next, Hedy, who is very young, points to the one tooth in her mouth)*

**1217-07**

HEDY

Toof.

*(the word 'Tooth' said with a lisp)*

MAYOR'S WIFE

It's tooth, sweetheart. Th-h-h, not f-f-f-f.

HEDY

Okayth!

*(the word 'Okay' said with a lisp)*

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

REEL 1AB, PAGE 28

NARRATOR (voice over) (overlapping)

'In Who-ville tradition, unlike yours or mine

The Mayor's oldest is next in the Mayor...

*(mine : rhymes with 'line' in dialogue below)*

*(oldest : oldest child)*

*(note that this narration is not from the book)*

1233-02

NARRATOR (voice over)

'...-al line

*(the Mayoral line : the sequence of individuals who will become Mayor)*

1235-05

NARRATOR (voice over)

'And who was the oldest? To lead and stand...

1237-12

NARRATOR (voice over)

'...-tall?

It was Jo-Jo, his son:

The smallest Who of all

*(stand tall : be proud and strong)*

*(tall, all : note that these words rhyme)*

*(Jo-Jo : note that this character name is taken from the book - however, in the book, Jo-Jo is not the Mayor's son)*

*(note that this narration is not from the book)*

*(Jo-Jo, the Mayor's disaffected son, stares at him dully)*

1243-11

MAYOR

So, Jo-Jo, what's, uh, what's shakin'? What's happenin'? What's the word?

*(what's shakin' : slang for, 'what's going on')*

*(What's the word : slang for, 'What's the latest news')*

*(note humor of the Mayor using contemporary slang in order to impress Jo-Jo)*

1254-03

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 29**

NARRATOR (voice over)

'Now to yo-...

**1256-02**

NARRATOR (voice over)

'...-u or to me it's abundantly clear

That Jo-Jo did not want h-...

*(clear : obvious - rhymes with 'career' in dialogue below)*

*(note that this narration is not from the book)*

**1261-12**

NARRATOR (voice over)

'...is father's career

**1264-06**

NARRATOR (voice over)

'But the Mayor pressed forward, completely deluded

While Jo-Jo just sat there in silence and...

*(pressed forward : continued with a certain assumption or plan of action)*

*(deluded : rhymes with 'brooded' in dialogue below)*

*(note that this narration is not from the book)*

MAYOR (overlapping)

(hums and scat sings)

**1273-01**

NARRATOR (voice over)

'...brooded

*(Jo-Jo moves off and the Mayor chases after him)*

**1278-08**

MAYOR

Oh, Jo-Jo! (grunts)

HANNAH (off)

Hey...

**1283-12**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 30**

HANNAH

...why does he get more time?

DAUGHTERS

(overlapping protests - continues under following scene and dialogue)

HEIDI

That's not fair.

**1286-10**

HEDY

Toof!

*(see above)*

**1288-04**

MAYOR

Son! Hey!

**1291-13**

MAYOR

You know what's awesome?

*(awesome : slang for, 'amazing')*

*(the Mayor points to a set of portraits on one wall)*

**1304-05**

MAYOR

This is awesome. Just look at the men and women hanging on these walls.

*(at the : at the portraits of these)*

**1315-02**

MAYOR

You, my boy, are part of a family legacy that spans centuries.

**1324-03**

MAYOR

You know what? Your grandfather was Mayor of Who-ville. Mmm-huh. Mmm-huh.

**1333-13**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 31**

MAYOR

And your great-grandmother...

*(great-grandmother : mother of one's grandmother - 'great' is used to indicate one generation removed from the relative specified)*

**1338-10**

MAYOR (off)

...that's right.

**1341-04**

MAYOR (face off)

...all the way down to your (on) (deep intake of breath) great...

*(the Mayor indicates portrait after portrait of their ancestors)*

**1348-09**

MAYOR (off)

...great...

**1349-10**

MAYOR (off)

...great...

**1350-14**

MAYOR (off)

...great...

**1352-02**

MAYOR (off)

...not-so-great...

*(great : here, this word is dryly being used in its meaning of 'remarkable or outstanding')*

**1353-08**

MAYOR (off)

...great...

**1354-06**



**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 32**

MAYOR (off)

...great...

**1355-04**

MAYOR (off)

...great-great-great...

**1356-13**

MAYOR (face off)

(chuckling) ...great-great...

**1357-15**

MAYOR

...great-great-great... (off) (sharp intake of breath) ...-grandfather.

**1369-03**

MAYOR

Someday I hope to join them. Be one of the greats.

*(the greats : note double meaning - [1] i.e., 'the outstanding mayoral representatives for our town'; and [2] i.e., 'the members of our family serving as mayor')*

**1378-12**

MAYOR

I tell you, Jo-Jo, there is nothing like being mayor.

**1386-05**

MAYOR

Someday, that can be you, too, Jo-Jo. Someday you'll be the one wearing the Mayoral Crest.

You just...you just need to.... You know what I mean?

*(you just need to : note that the Mayor doesn't know what advice to give Jo-Jo)  
(Jo-Jo walks off)*

**1412-05**

**“HORTON HEARS A WHO!”**

Preliminary Dialogue List

*Definitions in Italics*

**REEL 1AB, PAGE 33**

MAYOR

Okay. Good chat.

*(chat : informal talk)*

**1417-04**

MAYOR

I'm glad...that we had this talk. That I'm continuing now by myself. Good. (gasps)

*(suddenly, the house shakes)*

**1433-10**

MAYOR

Huh?

**1440-09**

**LAST FRAME OF PICTURE:**

**1440-09**

**EXHIBITION REEL FOOTAGE:**

**1428-10**

**END OF REEL 1AB**

---

## D I G I M O N I

NARATOR: Tog leta, nešto se dogodilo sa klimom... Suša je zahvatila jugoistočnu Aziju i usevi su stradali... Poplave su pogodile ceo Srednji Istok... Amerika je imala najhladnije leto u istoriji... Sedmoro dece u letnjem kampu nije znalo za to. Ovim osnovcima počinjala je fantastična avantura.

TAIČI: A?! A?!

NARATOR: Taiči Jagami, peti razred.

SORA: Oh.

NARATOR: Sora Takeno-Uči.

JAMATO: Oh.

NARATOR: Jamato Išira.

KOŠIRO: Oh.

NARATOR: Koširo Izumi.

MIMI: Ooh.

NARATOR: Mimi Tačikava.

TAKERU: Ooh.

NARATOR: Takeru Takaiši.

DŽO: A?!

NARATOR: Džo Kido.

DECA U KAMPU: (panični povici)

M. GLAS: Deco, vratite se!

### 01. LETNJI RASPUST

---

TAIČI:	Oluja je prestala.
TAKERU:	(smeje se) Ura, pao je sneg!
JAMATO:	Takeru, polako!
SORA:	Brr, hladno je. Zar nije leto?
DŽO:	Hajde da pronađemo ostale. Neću da budemo sami.
MIMI:	Gledajte! Divno je!
KOŠIRO:	Ništa. Mislio sam da će proraditi kada stane sneg.
DECA <sup>1</sup> (bez Koš):	Uau!
TAIČI:	Koširo, dođi da vidiš!
MIMI:	Divno! Romantično!
TAIČI:	Ooh.
KOŠIRO:	To je...
SORA:	...aurora!
TAIČI:	Nikad je nisam video.
TAKERU:	Kakav prizor!
KOŠIRO:	Nemoguće je! Toga nema u Japanu!
SORA:	U pravu si.
DŽO:	Kažem vam, treba što pre da se nađemo sa ostalima.
JAMATO:	Hajdemo, prehladićemo se ovde.
TAIČI:	Oh! Šta... Oh!
SORA:	Oh!
KOŠIRO:	Oh!
MIMI:	Oh!
TAKERU:	Oh!
DŽO:	Oh!
SORA:	Aah!

---

<sup>1</sup> DECA se uvek odnosi na svo sedmoro klinaca.

---

DECA: (jauču)

SORA: Da li je neko povređen?

TAIČI: Uh.

JAMATO: Svi smo dobro.

MIMI: Užasno!

DŽO: Šta je to?

KOŠIRO: Meteor... A?!

SORA: Oh.

TAIČI: Uh!

MIMI: Uh!

DŽO: Uh!

SORA: Šta je ovo?

KOŠIRO: Ne liči mi na mobilni telefon!

DECA: (panično vrište)... (panično vrište)

KOROMON: Taiči! Taiči!

TAIČI: Dobro sam. Oh... A?!... Aaaah! (jauče) Šta, šta je ovo?

KOROMON: Taiči, dobro siiii! Odlično! Odlično!

TAIČI: To govori! I zna moje ime!

KOROMON: Dobro si, dobro si! Taiči, dobro siiii!

TAIČI: Aah! Ko si ti?

KOROMON: Ja sam Koromon. Čekao sam te.

TAIČI: Koromon?! Mene... si čekao?!

KOROMON: M-hm.

CH: KOROMON

TAIČI: Ali, kako to misliš? I odakle znaš moje ime?

KOŠIRO: Taiči!

TAIČI: O, Koširo!

---

KOŠIRO: Dobro je. Strahovao sam da sam ostao sam.

MOCIMON: Govoriš gluposti. Nisi sam, pored mene.

TAIČI: Aah! Koširo, šta je to?

MOCIMON: Uh. Moje ime je Mocimon. Kako si?

CH: MOCIMON

KOŠIRO: Ide za mnom od kako sam se osvestio... Šta se ovde događa?

TAIČI: Ovde? Gde to?... A?!

MOCIMON: Vi ste na ostrvu Fajl.

KOROMON: Da, na ostrvu Fajl.

KOŠIRO: Neprestano mi to ponavlja.

TAIČI: Hmm. Moram da se uverim... (zastenje)... To je okean... Nikad nisam video ovu planinu... Gde smo mi?

KOROMON: Hej, Taiči! Šta to radiš?

TAIČI: A?! Pa... Hej, šta je ovo?... Obad. Ali, crvene boje... Aah!

KOŠIRO: (ječi od straha)

MOCIMON: To je Kuvagamon, surovi digitalni monstrum!

KOŠIRO: Molim?!

KOROMON: Taiči!

TAIČI: A?!

CH: KUVAGAMON

NARATOR: Kuvagamon, buboliki digitalni monstrum! Ima opasna klešta koja seku najtvrdi metal!

KOROMON: (ispljune balone) Aaah!

TAIČI: Aaah!... (ječi)

---

KOŠIRO: Taiči!

TAIČI: Sve je u redu.

KOROMON: (ječi)

TAIČI: Koromone!... Zašto si ga napao?

KOROMON: Taiči...

TAIČI: Spasao si mi život. Hvala ti.

KOROMON: Taiči...

KOŠIRO: Čudovište se vraća!

MOCIMON: Brzo, ovamo! Trčite za mnom!

TAIČI: (dahće)

KOŠIRO: (dahće)

MOCIMON: Ovuda!

TAIČI: (dahće)

KOŠIRO: (dahće) A?!

TAIČI: Brzo!... Oh!

KOŠIRO: Oh!... Nalazimo se u virtuelnom drvetu!

SORA: Čudovište je otišlo.

TAIČI: (*upada*) A?!

KOŠIRO: (*upada*) A?!

TAIČI: Sora?!

SORA: Bilo je opasno?

TAIČI: Pa, nije bilo previše strašno. Šta?!

PJOKOMON: Kuvagamon je sada daleko, Sora.

CH: PJOKOMON

SORA: Hvala, Pjokomon.

TAIČI: Pjokomon?!

KOŠIRO: Izgleda mi kao biljka, ali... pripada njima?

---

TAIČI: A?!

SORA: A?!

KOŠIRO: A?! Ima ih još!

CH: TOKOMON

TOKOMON: Takeru, ovde smo!

TAIČI: A?!

KOŠIRO: A?!

SORA: A?!

TAKERU: Oh! Tokomone!

JAMATO: Takeru!

TAIČI: Jamato, ti si...

JAMATO: Taiči! I vi ste tu.

TAIČI: Da. I ti imaš to?

JAMATO: A?! Da, ovo je...

CUNOMON: Ja sam Cunomon.

CH: CUNOMON

TAKERU: Tokomone!

DŽO: (panično vrišti) U pomoooć!!

TAIČI: Džo?!

DŽO: Pomozite mi! Ovo čudo me prati!

PUKAMON: Nisam čudo. Ja sam Pukamon.

CH: PUKAMON

DŽO: (vrišti od straha)... A?! Oh!... Šta, šta ste vi?

PUKAMON: Ha!

DIGIMONI: Mi smo digitalni monstrumi!<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Namerno sam ostavio "monstrumi" zbog naziva serije.



---

TAIČI:	Digitalni monstrumi?!
DIGIMONI:	(smeju se)
	--- (kraj 1. dela) ---
KOROMON:	Ja sam Koromon.
CUNOMON:	Ja sam Cunomon.
PJOKOMON:	Ja sam Pjokomon.
MOCIMON:	Moje ime je Mocimon.
PUKAMON:	Ja sam Pukamon. Ha!
TOKOMON:	Ja sam Tokomon.
TAIČI:	Ja sam Taiči Jagami, učenik petog razreda. Sora, takođe peti razred.
SORA:	Sora Takeno-Uči. Kako ste?
TAIČI:	I Jamato ide u peti razred.
JAMATO:	Jamato Išida.
TAIČI:	Ovo je Džo.
DŽO:	Džo Kido, šesti razred.
TAIČI:	Ovo je Koširo.
KOŠIRO:	Koširo Izumi.
TAIČI:	A ovo je...
TAKERU:	Takeru. Takeru Takaiši. Ja idem u drugi razred.
TAIČI:	Eto, svi smo ovde.
SORA:	Čekaj, neko nedostaje.
KOŠIRO:	Mimi! Nedostaje nam Mimi Tačikava!
DŽO:	Da, ona ide u četvrti razred. Bila je sa mnom...
MIMI:	(vrišti od straha)
TAIČI:	A?!
SORA:	A?!

---

JAMATO:	A?!
DŽO:	A?!
KOŠIRO:	A?!
TAKERU:	A?!
DIGIMONI:	A?!
DECA (bez Mimi):	(dahću)
MIMI:	(vrišti od straha)
SORA:	Mimi!
TAIČI:	Mimi!
SORA:	A?!
TAIČI:	A?!
DŽO:	A?!
MIMI:	(plače)
TAIČI:	Kuvagamon!
KOŠIRO:	Aah!
SORA:	Aah!
TAIČI:	Aah!
TANEMON:	Mimi, kako si?
MIMI:	Tanemon...
CH:	TANEMON
SORA:	Hajdemo!
MIMI:	O, Sora...
TAIČI:	Čuvajte se!
MIMI:	Brzo!
JAMATO:	Dole!
DŽO:	Šta?! Šta se dešava?! Uh!... Šta je ovo? Gde se nalazimo?

---

PJOKOMON: Evo ga!

TOKOMON: Oh.

TAIČI: Dosta! Moramo da mu se suprotstavimo!

SORA: Nemoćni smo.

JAMATO: Tako je. Nemamo oružje za borbu.

KOŠIRO: Zato bežimo.

DECA: (dahću)... Aaah!

TAIČI: Provalija! Treba da nađemo drugi put!

SORA: Dru-drugi put?! Aah!

KOŠIRO: Aah!

SORA: Ovo je kraj!

KOROMON: Taiči!... (ispljune balone)... Aaaah!

TAIČI: Koromone!

MIMI: Aah!

DIGIMONI: Aaaaah!

SORA: Pjokomon?

TAIČI: Rekoh da to ne radiš.

KOROMON: Ali, moram da zaštitim Taičija.

TAIČI: Koromone...

SORA: Pjokomon?

MIMI: Kako si, Tanemon?

KOŠIRO: Zašto si to uradio?

TAKERU: Tokomone! Tokomone!

JAMATO: Hajde, Cunamone!

DŽO: Pukamone, ti... Oh!

DECA (bez Taičija): (dahću)

TAIČI: Živ je. Baš je žilav... Šta ćemo sad?

---

KOROMON:	Idem ja.
TAIČI:	A?!
KOROMON:	Čuo si me. Moram da idem da se borim.
TAIČI:	Ma, šta to govoriš?
MOCIMON:	Moramo da idemo i borimo se.
KOŠIRO:	<i>(upada)</i> Ali...
PUKOMON:	Idem i ja.
SORA:	Ne ideš! Nemaš nikakvih izgleda! Prejak je za vas!
CUNOMON:	Ipak ćemo ići.
JAMATO:	Čuj...
TOKOMON:	Ali, moramo!
PUKAMON:	Zajedno!
DŽO:	<i>(stenje)</i>
MIMI:	Zar i ti, Tanemon?
TANEMON:	Da.
KOROMON:	Hajdemo!
TAIČI:	Aah!
KOŠIRO:	Aah!
DŽO:	Aah!
SORA:	Aah!
MIMI:	Aah!
JAMATO:	Aah!
TAKERU:	Aah!
SORA:	Pjokomon!
PJOKOMON:	<i>(reži u letu)</i>
KOŠIRO:	Mocimone!
MOCIMON:	<i>(reži u letu)</i>

---

JAMATO:	Cunomone!
CUNOMON:	(reži u letu)
TAKERU:	Tokomone!
CUNOMON:	(reži u letu)
DŽO:	Pukamone!
PUKAMON:	(reži u letu)
MIMI:	Tanemon!
TANEMON:	(reži u letu)
TAIČI:	Koromoneeeeeeeee!!
DECA:	Ooh!
KOROMON:	Koromon postaje Agumon!
PUKOMON:	Pjokomon postaje Pijomon!
MOCIMON:	Mocinom postaje Tentomon!
CUNOMON:	Cunomon postaje Gabumon!
TOKOMON:	Tokomon postaje Patamon!
PUKAMON:	Pukamon postaje Gomamon!
TANEMON:	Tanemon postaje Palemon!
TAIČI:	Ali... kako?
AGUMON:	Hajdemo!
TAIČI:	Oh!
AGUMON:	Nije nam ništa!
PALEMON:	Otrovni bršljaaaan!
PATAMON:	Vazdušni udar!
TENTOMON:	Mali grooom!
AGUMON:	Skonite se! Dečji plameen!
GABUMON:	Blagi napaad!
PIJOMON:	Čarobna vatraa!

---

AGUMON: To! Još jednom! Dečji plameen!

DECA: Oooh.

TAIČI: Kako?!

AGUMON: Taičiii!!

TAIČI: Uspeli ste! (smeje se)

AGUMON: (smeje se)

DECA: (smeju se i galame)

DIGIMONI: (smeju se i galame)

TAIČI: (smeje se)

SORA: Oh! Taiči!

TAIČI: A?!

DECA: (vrište dok padaju)

DUGIMONI: (vrište dok padaju)

NARATOR: Eto, videli ste početak dugog i istovremeno kratkog letnjeg raspusta ove dece.

Preveo: Predrag Kovačević

DIGIMON ADVENTURE EP.1  
"SUMMER VACATION"

MAIN CHARACTERS

Taichi YAGAMI

Sora TAKENO-UCHI

Koshiro IZUMI

Yamato ISHIDA

Joe KIDO

Mimi TACHIKAWA

Takeru TAKAISHI

AG-MON (Koro-Mon) ? Taichi

PIYO-MON (Pyoko-Mon) ? Sora

TENTO-MON (Mochi-Mon) ? Koshiro

GAB-MON (Tsuno-Mon) ? Yamato

GOMA-MON (Puka-Mon) ? Joe

PAL-MON (Tane-Mon) ? Mimi

PATA-MON (Toko-Mon) ? Takeru

NARRATOR

## Scene 1

- |                  |  |
|------------------|--|
| 1 Earth          | NARRATOR: Something was wrong with the global weather that summer.           |
| 2 South Asia     | NAR: Drought hit the Southeast Asia. No rain and the rice fields were dry... |
| 3 Middle East    | NAR: Floods happened all over the Middle East area.                          |
| 4 Like in winter | NAR: Unprecedented cold summer in North America and people were freezing.    |

## Scene 2

- |                   |   |
|-------------------|---|
| 1 Summer camp     | NAR: The seven children in the summer camp knew nothing about it....                  |
| 2 Taichi          | NAR: ...That a fantastic adventure was beginning on these elementary school children. |
| 3 Snow flake      |   |
| 4 Flake on Taichi | NAR: Taichi YAGAMI, fifth grade   |
| 5 Sora            | NAR: Sora TAKENO-UCHI   |
| 6 Yamato          | NAR: Yamato ISHIDA  |
| 7 Koshiro         | NAR: Koshiro IZUMI  |
| 8 Mimi            | NAR: Mimi TACHIKAWA   |
| 9 Takeru          | NAR: Takeru TAKA-ISHI   |
| 10 Joe            | NAR: Joe KIDO   |
| 11 Heavy snow     |   |
| 12 Children       | ADULT VOICE: Come back here! etc.<br>CHILDREN: Ahh...!                                |

## Scene 3

- |                  |                           |
|------------------|---------------------------|
| 1 Snowfall       |                           |
| 2 Hut, Taichi    |                           |
| 3 Taichi, Takeru | TAICHI: It seems to stop. |



Yamato	TAKERU: Ha, ha! Snow, it's surprising!
	YAMATO: Hey, Takeru, watch out!
Sora	SORA: Wow, it's cold. It's summer, isn't it?
Joe	JOE: Let's go back to other people. We shouldn't stay here long.
Mimi	MIMI: Look, it's beautiful, isn't it?
4 Children	
5 Handy computer	
6 Koshiro	KOSHIRO: It doesn't work... I thought it would work when the snow stops...
	OTHERS(OFF): Wow!
	TAICHI(OFF): Koshiro, come here, quick!
7 Aurora	
8 Children	MIMI: Beautiful...so romantic...
	KOSHIRO: That's...
	SORA: It's an aurora.
9 Aurora	TAICHI: I've never seen it before.
	TAKERU: Quite a sight, isn't it?
10 Sora, Koshiro	KOSHIRO: It's outrageous! It can't happen in Japan.
	SORA: You're quite right.
11 Takeru, Yamato	JOE: Like I said, we should go back to other people as soon as possible.
	YAMATO: Let's go. It's foolish if we should catch cold.
12 Aurora	
13 Taichi	TAICH: Hey, look!
14 Taichi	
15 Light to them	
16 Sora, Koshiro	
17 Takeru, Mimi	
18 Yamato, Joe	
19 Light hits snow	

20 Another one, Sora  
 21 Two more  
 22 Three more hit snow  
 23 Sora, Taichi               SORA: Nobody hurts?  
                                       TAICHI: Whew...  
 24 Yamato, others           YAMATO: We're alright.  
                                       MIMI: So shocking.  
                                       JOE: What was it?  
 25 Koshiro                   KOSHIRO: Is it a meteor...uh?  
 26 Things lighted  
 27 Floating  
 28 Taichi catches one  
 29 Others catch them  
 30 Sora, Koshiro           SORA: What is it...?  
                                       KOSHIRO: It's not a personal telephone or anything  
                                       like that.  
 31 Machine starts  
 32 The sea rises           CHILDREN(BACK): Ahh!  
 33 Taichi swallowed  
 33-A-B Next go others

#### Scene 4

1 Taichi                   KORO-MON(OFF): Taichi...Taichi!  
                                       TAICHI: I seem to be alright...yes...  
 2 Koro-mon  
 3 Taichi, Koro  
 4 Forest                   TAICHI(OFF): Ahh!  
 5 Taichi, Koro           TAICHI(OFF): Wh..What is it?!  
                                       KORO: Taichi, you're alright.  
 6 Koro                   KORO: Good. Very good!

7 Taichi	TAICHI: It's speaking...it seems to know my name?
8 Koro, Taichi	KORO: Good. Very good, Taichi. Very good!
9 Taichi, Koro	TAICHI: What is it? What are you? KORO: It's Koro-mon, Taichi. I was waiting for you. TAICHI: Koro-mon? Waiting...waiting for me?
10 Koro, 11	Taichi KORO: Yes.
12 Taichi, Koshiro	TAICHI(BACK): What do you mean? What is it? How did you know my name...? KOSHIRO: Taichi! TAICHI: Koshiro!
13 Koshiro, Mochi-mon	KOSHIRO: I'm so glad. I thought I was left alone. MOCHI-MON: You're talking nonsense. You're not alone. I'm with you.
14 Taichi, Koro	TAICHI: Koshiro, what is that?
15 Mochi, Koshiro	MOCHI: My name is Mochi-mon. How do you do?
15-A	
16 Koshiro, Mochi	KOSHIRO: It follows me since I awoke. ...I don't know what is happening here.
16 Taichi	TAICHI: Here? What do you mean?
17 Forest	MOCHI(OFF): You're on the File island. KORO(OFF): Yes, it's the File island. KOSHIRO(OFF): That's what they say.
18 Taichi	TAICHI(OFF): Hmmm. I must see it with my own eyes.
19 Taichi	
20 Taichi's view	TAICHI(OFF): It's an ocean! I've never seen this mountain before.
21 Taichi, Koro	TAICHI: Where....are we? KORO: Taichi, what are you doing? TAICHI: Hmm..well...uh? What is that?
22 Scissors monster	

23 Taichi	TAICHI: Stag beetle...it's red?
24 The monster	
25 Taichi	
26 Taichi, monster	
27 Koshiro, Mochi	MOCHI: It was Scissors! A ferocious digital monster!
	KOSHIRO: What did you say?!
28 The monster	
29 Taichi, Koro	KORO: Taichi!
30 The monster	
31	NAR: A bug-type digital monster, the Scissors. Its fatal weapon is the scissor arms. They can rip off any hard metals.
32 Monster, Taichi	
33 Koro shoots bubbles	
34 Monster, Taichi	
35 Taichi, Koshiro	KOSHIRO: Taichi!
	TAICHI: I'm alright.
36 Koshiro, Taichi	TAICHI: Koro-mon!
37 Taichi, Koro	TAICHI(BACK): You shouldn't have done anything foolish!
	KORO: Taichi...
38 Taichi	TAICHI: But, you saved my life. Thank you.
39 Koro	KORO: Taichi!
40 Koshiro	KOSHIRO: The monster is coming back!
41 Mochi, others	MOCHI: Hurry! Follow me! This way!
42 The monster	
43 Taichi, Koshiro	
44 Mochi-mon	MOCHI: Come this way!
45 Taichi, Koshiro	KOSHIRO: Oh!?
	TAICHI: Let's go!
46 The two	

47 The two	
48 The two	KOSHIRO: We are....looking at the virtual trees.
49 The monster	
50 Taichi, others	
51 The monster	
52 Koshiro	
53 Mochi-mon	
54 Taichi, Koro	
55 Forest	
56 The four	
57 Koshiro, others	SORA(OFF): The monster has gone now.
58 Sora	TAICHI(OFF): Sora!
	SORA: You were in danger.
59 Taichi, others	TAICHI: No, it wasn't so bad. ...Huh?
60 Pyoko-mon	PYOKO-MON: The sound of the Scissors is far away, Sora.
61 Sora, others	SORA: Yes. Thank you, Pyoko-mon. TAICHI: Pyoko-mon...? KOSHIRO: It looks like a plant, but it's...
62 Mochi, Koro	KOSHIRO: ...One of them?
63 Taichi, others	KOSHIRO: Huh? You, too?
64 Toko-mon	TOKO-MON: We are here, Takeru!
65 Taichi, others	
66 Takeru, Yamato	TAKERU: Toko-mon! YAMATO: Takeru!
67 Taichi	TAICHI: Yamato, you have...
68 Yamato	YAMATO(BACK): Taichi. And everybody. TAICHI: I mean...you have that...
69 Yamato, Tsunomon	YAMATO: Hm? Yeah, this is... TSUNO-MON: I'm Tsuno-mon.
70 Takeru, others	TAKERU: Toko-mon!

	KORO: Ug!
	JOE(OFF): Ahhh!
71 Joe	JOE: Listen, everybody!
72 Taichi, others	TAICHI: Joe!
73 Joe, Puka-mon	JOE(BACK): Help me out!
74 Joe, Puka-mon	JOE: Weired thing is following me.
	PUKA-MON: I'm not weired. I'm Puka-mon.
	JOE: Oh, no! ....Huh?
75 Taichi, others	
76 Joe	JOE: Wha...what!?
77 Joe, others	JOE: Wha...what are they?
78 Koro, others	KORO, OTHERS: We are digital monsters!
79 Taichi, others	TAICHI: Digital monsters?

[COMMERCIAL BREAK]

## Scene 5

1 Koro-mon	KORO: I am Koro-mon.
2 Tsuno-mon	TSUNO: Tsuno-mon...is here.
3 Pyoko-mon	PYOKO: I'm Pyoko-mon.
4 Mochi-mon	MOCHI: Call me Pyoko-mon. That's me.
5 Puka-mon	PUKA: I am Puka-mon.
6 Toko-mon	TOKO: My name is Toko-mon.
7 Taichi	TAICHI: I am Taichi YAGAMI. Fifth grade pupil of Odaiba elementary school.
Sora	TAICHI(OFF): Sora. Also fifth grade.
	SORA: Sora TAKENO-UCHI. How do you do?
Yamato	TAICHI(OFF): Yamato. He's fifth grade, too.
	YAMATO: I'm Yamato ISHIDA.
8 Joe	TAICHI(OFF): He's Joe.

	JOE: Joe KIDO. Sixth grade.
Koshiro	TAICHI(OFF): Koshiro. Fourth grade.
	KOSHIRO: I'm Koshiro IZUMI.
Takeru	TAICHI(OFF): Well, then...
	TAKERU: Takeru. I'm Takeru TAKAISHI. Second grade.
9 All	TAICHI: Are we all here?
	SORA: Wait. We have one more..
	KOSHIRO: Mimi! Mimi TACHIKAWA is missing.
	JOE: Yes, Mimi. Fourth grade. She was with me...
10 Taichi, others	MIMI(OFF): Ahhh!!
11 Koshiro, others	
12 Koro, others	

## Scene 6

1 All running	
2 Open space	
3 Mimi, Tane-mon	
4 Taichi, others	TAICHI, OTHERS: Mimi! Mimi, we're here! etc.
5 Mimi, Scissors	
6 Taichi, others	TAICHI: The Scissor monster!
7 Taichi, others	
8 Scissors	
9 Mimi, Tane-mon	TANE-MON: Are you alright, Mimi?
	MIMI: Tane-mon...
Sora in	SORA: Come with us, Mimi.
	MIMI: Sora!
10 Scissors	
11 Scissors, all	TAICHI: Here he comes!

	SORA: Stand up!
12 Taichi, others	
13 Forest	
14 Koro, others	
14-A	
15 Yamato, Takeru	YAMATO: On your belly!
16 Taichi, others	
17 Joe	JOE: Wha...what's happening!? Agh!
18 All	JOE(BACK): What's this? Where are we?!
19 Pyoko, others	PYOKO: Again!
20 Scissors	
21 Taichi, others	TAICHI: Damn! We can't let it attack us anymore!
	SORA: We can't stop it, Taichi!
22 Yamato, Takeru	YAMATO: She's right. We have no weapon to fight back!
23 Koshiro, Taichi	KOSHIRO: We can't do but run...
	TAICHI: Umm...
24 Scissors	
25 Taichi, others	
26 Forest	

## Scene 7

1 All	
2 Cliff edge	
3 Taichi	
4 Taichi	TAICHI: It's a dead-end.
5 Taichi	TAICHI: We must find another way!
6 Sora, others	SORA: A..another way...
7 Taichi, Scissors	



8 Scissors	
9 Sora	SORA: Now...
10 Taichi, Scissors	
11 Koro-mon	KORO: Taichi!
12 Taichi, Koro	
13 Koro	
14 Scissors, Koro	
15 Taichi	TAICHI: Koro-mon!
16 Scissors	
17 Sora, others	
18 Pyoko, others	
19 Scissors, others	
20 Scissors	
21 Sora, others	SORA: Pyoko-mon...
22 Pyoko, others	
23 Taichi, Koro	TAICHI: I told you not to do that.
24 Koro	KORO: But...but, I must protect Taichi...
25 Taichi	TAICHI: Koro-mon...
26 All	
27 Sora, Pyoko-mon	SORA: Pyoko-mon...
28 Mimi, Tane-mon	MIMI: Are you alright, Tane-mon?
29 Koshiro, Mochi	KOSHIRO: What did you do that for?
30 Takeru, others	TAKERU: Toko-mon! Toko-mon! YAMATO: Come on, Tsuno-mon!
31 Joe, Puka-mon	JOE: Puka-mon...you...
32 Scissors	
33 Scissors	
34 Children	
35 Scissors, all	
36 Taichi, others	TAICHI: He's tough. He's still alive.
37 Scissors	

38 All	
39 Taichi, others	TAICHI: Damn...what shall I do...?
40 Scissors	
41 Taichi, Koro	KORO: I must go...
	TAICHI: What?
42 Koro-mon	KORO: I must go and fight.
43 Taichi	TAICHI: What are you talking about?
44 Koshiro, Mochi	MOCHI: Yes, we must go back and fight.
	KOSHIRO: But...
45 Sora, Pyoko	PYOKO: I'll go.
	SORA: No, you can't!
46 Scissors	SORA(OFF): You'll have no chance. He's too powerful to fight back.
47 Tsuno, Toko	TSUNO: We must go anyway.
	YAMATO: Listen!
	TOKO: It's a must.
48 Puka-mon	PUKA: Together.
49 Mimi, Tane-mon	MIMI: You, too, Tane-mon?
	TANE: Yes.
50 Koro, Taichi	KORO: Let's go!
	TAICHI: No!
51 Little monsters	
52 Little monsters	
53 Monsters	
54 Scissors, little ones	
55 Sora	SORA: Pyoko-mon!
56 Pyoko-mon	
57 Koshiro	KOSHIRO: Mochi-mon!
58 Mochi-mon	
59 Yamato	YAMATO: Tsuno-mon!
60 Tsuno-mon	

61 Takeru	TAKERU: Toko-mon!
62 Toko-mon	
63 Joe	JOE: Puka-mon!
64 Puka-mon	
65 Mimi	MIMI: Tane-mon!
66 Tane-mon	
67 Taichi	TAICHI: Koro-mon!!
68 Children's back	
69 Seven lights come down	
70 Lights go to little ones	
71 Lights cover them	
72 Taichi	
73 Light, close-up	

## Scene 8

1 Koro to Ag-mon	KORO: Koro-mon...changes to Ag-mon!
2 Pyoko to Piyo-mon	PYOKO: Pyoko-mon...changes to Piyo-mon!
3 Mochi to Tento-mon	MOCHI: Mochi-mon...changes to Tento-mon!
4 Tsuno to Gab-mon	TSUNO: Tsuno-mon...changes to Gab-mon!
5 Toko to Pata-mon	TOKO: Toko-mon...changes to Pata-mon!
6 Puka to Goma-mon	PUKA: Puka-mon...changes to Goma-mon!
7 Tane to Pal-mon	TANE: Tane-mon...changes to Pal-mon!

## Scene 9

1 Scissors	
2 Ag-mon, others	
3 Taichi, others	TAICHI: Wh...what?!
4 Ag-mon, others	AG-MON: Everybody, let's go!
5 Attack Scissors	

6 All	TAICHI: Ah!
	AG-MON: It's nothing!
7 Scissors	
8 Pal-mon	PAL: Poison Ivy!
9 Ivy, Scissors' leg	
10 Pata-mon	
11 Pata-mon	PATA: Air-Shot!
12 Scissors	
13 Tento-mon	TENTO: Petit Thunder!
14 Scissors	
15 Goma-mon attacks Scissors	
16 Scissors, others	AG-MON: Everybody, away from him!
17 Ag-mon	AG-MON: Baby Flame!
18 Scissors	
19 Gab-mon	GAB: Petit Fire!
20 Piyo-mon	PIYO: Magical Fire!
21 Scissors	
22 Ag-mon, others	
23 Scissors	
24 All attack	AG-MON: Good! Another one!
25 Scissors	
26 Scissors on fire	
27 Taichi, others	
28 Ag, others	
29 Scissors	
30 Taichi	TAICHI: They did it...
31 Ag-mon, others	AG-MON: Taichi!
32 Taichi	
33 Taichi, others	TAICHI: You did it!
	AG-MON: Hmmm..
34 Mimi, others	

35 Joe, others

36 Taichi, Ag, Scissors

37 Sora! SORA: Taichi!

38 Taichi, Ag-mon

39 Taichi, Ag-mon

40 Ground into two

41 Taichi, others

42 Cliff starts to fall

43 Joe, others NAR: Yes...you've witnessed the beginning of the children's very long and very short summer vacation...

[END OF EP 1]

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

## Epizoda 11

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

TITLE

"DISNEY'S HERCULES"

**Epizoda 011**

EPISODE TITLE

**"HERKUL I PREUZIMANJE PODZEMLJA"**

1. AMPHITRYON (VO)

Herkule, molim te dodji brzo. Povredjen sam i potrebna mi je tvoja pomoć. Tvoj tata.

2. HERCULES

Pegaze.

3. HERCULES

Idemo!

4. HERCULES

Brže, Pegaze!

5. HERCULES

Tata!! Ja sam...

6. HERCULES (CONT)

...stigao.

7. AMPHITRYON

Zdravo sine. Drago mi je da si stigao. Uzmi malo tople čokolade.

8. HERCULES

Došao sam da se kaznim djubre koje to je ranilo!

9. AMPHITRYON

U stvari, ja sam stao u krtičiju rupu..

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
10. HERCULES	Rekao si da je hitno. Požurio sam ovamo da kažnjavam.
11. AMPHITRYON	Pa, jeste hitno, mada ono što mi je potrebno nije baš osveta.
12. HERCULES	Ovce?! Tražiš od mene da čuvam ovce?
13. AMPHITRYON	Neko mora da vodi računa o stadu dok se ja ne oporavim. Samo se nadam da možeš da se odgovorno izboriš sa tim zadatkom.
14. HERCULES	Ma daj, ćale. Ja učim da budem heroj. Sećaš se.?
15. AMPHITRYON	Uh huh. A da li se ti sećaš šta je bilo poslednji put kad si se ti brinuo o stadu?
16. HERCULES	Kunem se, samo sam na sekundu pogledau u drugu stranu.
17. HERCULES	Pa, ja, ja sam se promenio. Pravilo heroja broj 65 kaže: "Heroj je odgovoran" Čuvaću tvoje ovce ćale, kao što ih niko nikad nije čuvao!
18. HERCULES	Jak sam ti ja heroj.
19. ZEUS (PART OS)	Komitet će razmotriti Artemisov zahtev da se Kalidonijski vepar proglasi ugroženom vrstom. Hermese, šta je sledeće na dnevnom redu?



CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
20. HERMES	Današnji molioc je poluboginja i Čarobnica Podzemlja, Bogovi, predstavljam vam Hekatu.
21. HADES	Ha? Šta je sad ovo...
22. HERMES	Heh! Bejbi, ...krilate kuce su ludilo, bejbi. Ali bez sluga. Takva su pravila bejbi.
23. EMPUSA #1	Poštujem to.
24. EMPUSA #2	Pravila su pravila.
25. HECATE	Zdravo draga, Afrodita, divna si kao uvek. Hello, darling. Aphrodite, lovely as always. Oh, Demetra... ovo proleće ti je najsvežije do sada. Arese, svidja mi se šta si uradio sa Spartom, Tako je... spartanska.
26. ARES	Jel čuješ ovo seko?
27. ATHENA	Idi negde i glancaj svoje koplje.
28. HADES	Heh...
29. HECATE	Oh, ne razgovaram sa tobom.

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
30. HADES	I ti si na mojoj listi.
31. HADES	Veštice.
32. HECATE	Moćni Zevse, bogovi i boginje...
33. HADES	Magični štapić. O joj.
34. HECATE	Kao što možete da vidite, Pozemlje ne radi dobro, podbacuje, i u krajnjoj liniji ne valja ništa. Sad, ja ne želim baš da upirem prstom, ali...
35. HADES	Slušajte, ja se žalim, ja kukam ali hej, držim kako treba. Nikada nisam imao ni jednu jedinu zamerku mušterija. Jel jasno?
36. HECATE	On je prošlost. Radi na isti način još od pamtiveka. Jednostavno rečeno, ja mogu bolje..
37. ZEUS	Hekata, draga, Kraljica noći je veoma važna funkcija. Budi timski igrač.
38. HECATE	Oh, razumem. On je tvoj brat. A ja sam samo vešticas..
39. ZEUS	Nema ništa loše u tome da neko bude dobra veštica.
40. HECATE	Ja sam sjajna veštica.

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
41. HERMES	Nadam se da razumeš, ja, ja sve zovem bejb, bejb.
42. HECATE	Može Atina da priča šta hoće ali Sparta je najbolja.
43. HECATE (CONT)	Nema ljutnje?
44. HADES	Moolim te. Šta? Ha? Probala si i šta, nisi uspela. Bum. Gotovo. Moramo da izadjemo koji put..
45. HECATE	Jedva čekam.
46. HADES	Ni ja, sjajno. Nek tvoje sluge zovu moje sluge.
47. HECATE	Hvala svima. Najjači ste. Pa-pa. Vidimo se.
48. HADES	E, šta da vam kažem. Čim nešto malo stekneš, hoće da ti nabiju nož u ledja. Jel duva neka promaja ovde?
49. ZEUS	Eh, fino, fino. Nego, gde smo stali? Ah da. Novi poslovi.
50. ARES	Ja kažem da je vreme da se Sparta prizna za prestonicu Grčkog sveta.
51. ATHENA	Atina ima mudrost i razum. Šta Sparta ima?

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
52. ARES	Mašine za razbijanje vrata i katapultove! Eto šta!
53. ZEUS	Oh, mrzim ove sastanke.
54. HERCULES	Nije baš najuzbudljiviji posao na svetu, eh Pegaze?
55. HERCULES	U redu je matori, dodji. Šta da se radi kad je dosadno...
56. HECATE (OS)	Dobar udarac.
57. PANIC	Uh, oh, Hekata! Kakvo iznenadjenje!
58. PAIN	Uh, Had trenutno nije tu... sada.
59. HECATE	Kakva šteta.
60. EMPUSA #1	Loš tajming.
61. EMPUSA #2	A tajming je najvažniji.
62. HECATE	Pa, kad sam već prevalila toliki put, sačekaću ga.
63. PANIC	Ne, ne! Nemoguće. Nikom nije dozvoljen pristup u ovu sobu kada Had nije tu. Žao mi je.
64. HECATE	Ali vi ste tu.

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
65. EMPUSA #1	Da, to mi ne izgleda u redu.
66. EMPUSA #2	Mmm-hmm. Čista povreda protokola.
67. PAIN	Uh, mmm mi samo vršimo... a, uh, sigurnosnu proveru prostorija i, hm...
68. HERCATE	Ali da ste to radili, mi ne bi mogli da udjemo.
69. PANIC	Ne u njegovu stolicu!
70. HECATE	Kako će plamen u ovom kamenu rasti, Hadova moć i vatra će opasti...
71. PANIC	Jel to neka čarolija?
72. HECATE (PART OS)	Dok njegova božanska moć ne mine, Da ja mogu da se pozabavim njime.
73. PAIN	Uh-oh.
74. ARES	Atina?! Ha-ha! Atina je štrebersko utočište za šmokljane.
75. ATHENA (OS, B-TRACK)	Oh i mi bi trebalo prosto da se predamo tvojim praznoglavim varvarima?!

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
76. HADES	Hej, lutka. Jel, jel ovde nešto zahladnelo? Heh. Da li osećaš kao neku promaju za vratom? Šta bi sad dao za krzneni kaput.
77. HADES (CONT)	Ne od neke tvoje životinje. Od veštačkog krzna.
78. HADES (CONT)	Ozbiljno, bre, da nije Zevs možda zaboravio da plati grejanje ili tako nešto?
79. HECATE	Osvežite mi pamćenje. Koja je tačno vaša funkcija ovde?
80. PAIN	Um... ahhh...
81. PANIC	Mi smo Hadovi momci za obavljanje poslova.
82. HECATE	E pa računajte onda da ste postali tehnološki višak.
83. PAIN	Molim?
84. HECATE	Otpušteni ste.
85. PAIN/PANIC	Fuuuj! Mrtve duše! Mrtve duše! Skini ih sa mene!
86. PANIC	Jel ima neka na meni?!

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
87. PAIN	Imam je.
88. PAIN/PANIC	Moramo da kažemo Hadu!
89. PANIC	Ali, ovo je mnogo, mnogo, važno.
90. HERMES	Žao mi je ali zabrana pristupa slugama je, uh, apsolutna..
91. PAIN	Jao! Jao! Moramo da se oslobodimo Hekate.
92. PANIC	Ma ti si poludeo. Za tako nešto bi nam trebao neko veoma hrabar.
93. PAIN	I jak.
94. PANIC	I heroj.
95. PAIN	I pristupačan.
96. PAIN/PANIC	Eeeeeeej!
97. PANIC (OS)	Iznenadjenje!
98. PAIN	Sećaš se nas?
99. PANIC	Čekaj! Herkule, heroju...
100. PAIN	...Prijetelju potlačenih...

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
101. PANIC	Dolazimo u miru.
102. PAIN, PANIC	Svega nam.
103. HERCULES	Da vas čujem.
104. HERCULES (CONT)	...i vi sad hoćete od mene da slomim kristal i otarasim se Hekate?!
105. PAIN/PANIC	Uh-huh./Da, molimo te.
106. HERCULES	Slušajte, čak i da želim da vam pomognem, što ne želim, ne mogu da ostavim ovce. Ja odgovaram za njih.
107. PAIN	Kog briga za glupave ovce?
108. PANIC	Budućnost Podzemlja je još crnja nego obično.
109. HERCULES	Zakleo sam se da ću paziti na ovce. Žao mi je.
110. PAIN	Slušaj nas! Hekata je gora od Hada!
111. PAIN (CONT, OS)	Djavo kojeg znaš je mnogo bolji od djavola kojeg ne znaš.
112. PANIC	Nema problema. Nema problema. Odosmo mi sada.
113. HERCULES	Ovce!



CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
114. HERCULES (CONT)	Gubi se napasti!
115. HERCULES (CONT)	Huh? Neee!
116. PAIN	Tražiš nekog?
117. HERCULES	Gde su one ovce?!
118. PANIC	Nikada ti nećemo reći.
119. PAIN	Da. Osim... ako nam ne pomogneš...
120. PANIC	... nikada više nećeš videti svoje ovčice.
121. HERCULES	Kakav bolesnik bi naudio nedužnoj ovci?
122. PAIN	Učili smo od najboljeg.
123. PANIC	Had bi bio tako ponosan.
124. PAIN	Dakle, šta si odlučio?
125. HERCULES	U redu. Ali prvo morate da mi pokažete da su ovce na sigurnom.
126. PAIN	Da li se zaklinješ da ćeš nam pomoći?

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
127. HERCULES	U redu. Nema problema.
128. PANIC	Časna herojska?
129. HERCULES	Časna herojska.
130. PAIN, PANIC	Dogovoreno.
131. HERCULES(OS)	... uh, 5, 6, 7...
<u>INT. CAVERN - CONT. DAY</u>	
132. HERCULES (CONT)	.. 8, 9, 10, uh... U redu, sve su tu.
133. PAIN	To je to herojčino. Veselo okupljanje je završeno.
134. PANIC	Vreme je od suštinskog značaja.
135. HERCULES	Heja! Idemo!
136. PANIC	Vauu. Čekaj bre. Ne može tako.
137. PAIN	Vunene loptice ostaju ovde.
138. HERCULES	Ja odgovaram za te životinje. Ako one ostaju i ja ostajem. Ako ja idem, idu i one.

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
139. PANIC	U redu. Kakogod. One su tvoj problem. Samo polazi.
140. PAIN	Au!
141. PAIN	Da. Življe malo dangubo. Žurimo.
142. HECATE	Dok se sednica bogova završi, Hadova moć će biti iscrpljena i moći ću da mu radim šta hoću.
143. HECATE	Sedi!
144. HECATE (CONT)	Glave uspravno!
145. HECATE (CONT)	Tako je već bolje. Sad, svi se verovatno pitate zašto sam vas okupila..
146. CLOTHO	Znamo.
147. CLOTHO	Mi sve znamo. Hoćeš da nam kažeš svoje planove u vezi Podzemlja.
148. HECATE	Hajde nemojte sad svima da pokvarite doživljaj, okej?

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
149. HECATE (CONT, PART OS)	Čestitam vam. Prisustvujete početku jednog novog, poboljšanog Podzemlja. Za razliku od određenog Boga Mrtvih, mene baš briga za Olimp. Moj zadatak je da Podzemlje učinim najboljim što može da bude. Naš glavni cilj je primanje novih kadrova. Počecemo od svih živih na Zemlji.
150. CHARON	Hej, Paniko. Mrtvi jezici pričaju. Vas dvojica ste baš zabrljali.
151. PANIC	Ha, ha. Da, mnogo smešno.
152. CHARON	Hej! Vau! Hej, čekajte! Nazad!
153. CHARON (CONT)	Hekati se ovo neće dopasti.
154. PANIC	Možda bi to želeo da objasniš Hadu? Hmm-hmm.
155. PAIN	Da! Sad će on da se vrati.
156. CHARON	Ooo, čekajte malo! Ja ne želim nikakve nevolje. Ja samo veslam čamac.
157. ARES (OS)	Pa, Sparta ima novi sjajan moto: "Dodjite zbog discipline...
158. ARES (CONT)	...ostanite zbog pokolja".
159. ATHENA	Atina je centar kulture.

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
160. HADES	Bla-bla-truč. Jel možemo da napravimo pauzu za dremanje? Šta mislite?
161. ARES	Jel tako?... Moji ratnici mogu da prebiju tvoje ratnike.
162. ATHENA	Jel tako druškane? E pa Atina vlada a Sparta strada.
163. HADES	Uh. Previše priče. Nja-nja-nja-nja. Previše glasno. Joj.
164. PAIN	Nazad druškane. Gužvaš me.
165. PANIC	Beži s mene Bucko.
166. HERCULES	O moj bože! Ne daj se!
167. PAIN	Ode on na kupanje..
168. PANIC	Ma ostavi je. Ovde si da pomogneš nama a ne glupim ovcama!
169. HERCULES	U redu je. Imam te. Držite je!
170. PAIN/PANIC	Fuuuj.

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
171. HERCULES	Hej, jeste li zaboravili da su ove ovce naša odgovornost?
172. HERCULES	Vaaaaauuuu!
173. PANIC	Šta me gledaš Bucko?
174. PANIC	Hej! Ooh. Mekano.
175. CHARON	I zapamtite - ja samo veslam čamac!
176. PANIC	Požuri Bucko! Možeš ti to.
177. PAIN	Ti i ovaj materijal za džemper ste mi nešto mnogo postali bliski..
178. HERCULES	Ako se bilo šta dogodi ovim ovcama dok me nema, dogovor otpada.
179. PANIC	Veruj nam.
180. HECATE	Dobrodošao u Podzemlje.
181. EMPUSA #1, #2 (OS)	Pod novim rukovodstvom.
182. HECATE	Biće mi zadovoljstvo da te primi unutra... zauvek.

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
183. PAIN	Šššš! Ššššš! Ššššš!
184. PANIC	... 7, 8, 9... oh, neko nedostaje!
185. PAIN, PANIC	Bucko.
186. PANIC	Oh, Bucko spava!
187. PANIC (CONT)	Pssst!
188. PAIN	Budi se vuneni!
189. PANIC	Hajde na noge lagane!
190. PANIC	Oh, moramo da ga dovedemo!
191. PAIN	Neću ja brate.
192. PANIC	Hajde... Ustaj, ovco.
193. PANIC (CONT)	Mrdaj...
194. PAIN	Oh, u redu...
195. HERCULES	Hekata, moraću da te zamolim da napustiš Podzemlje i vratiš se da proganjaš puste predele noći.

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
196. HECATE	Tako fin mladić. Pobrinite se za njega.
197. EMPUSA #1	Hvala što si došao.
198. EMPUSA #2	I dovidjenja.
199. HADES (OS)	Ti si mi tako važan.
200. HADES (CONT)	Volim te kao brata, ti lafčino.
201. ZEUS	Uh... pa mi jesmo braća Hade. Jel ti dobro?
202. HADES	Ja, ja... osećam se drugačije. Baš tako.... sumnjam da mi je dobro.
203. HADES	Po-po. Volim te kao brata, ti velika ljigava ribo..
204. HERMES	Jel se to samo meni čini ili Had postaje sve mekši i mekši.
205. PANIC	Hm? Čini mi se da Bucko nije.... muško.
206. PAIN	Nije?
207. PANIC	B-B-Bucko će da postane mama..
208. PAIN	Šta?



CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
209. PANIC	Upravo sada.
210. EMPUSA #1	Opa! Idem da vidim šta se tamo dešava.
211. EMPUSA #2	Razumem. Ja ću da se pobrinem za ovog pristojnog.
212. PANIC	Zagrejte vodu! Zagrejte vodu!
213. PAIN	Ja ne znam ništa o poradjanju ovaca.
214. PANIC	Udahni, udahni, izdahni, izdahni... Koncentriši se. Ti si mirno jezero! Ti si mirno jezero!
215. EMPUSA #1	Opa! Šta je ovo, neka žrtvena ovca za Hekatu?
216. PANIC (PART OS)	Skidaj svoje prljave kandže sa nje!
217. EMPUSA #1	Hej, hej ti imaš štap frajeru ovo nije pošteno!
218. PAIN	Hajde Bucko. Možeš ti to. Guraj! Guraj! Duboko diši!
219. PANIC	Ovo ti je za Bucka.
220. PAIN	Tako ... je... lepooo.
221. PANIC	Aaaaa, kakva majka, takva beba.

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
222. PANIC	Hade?! He, he. Dobrodošli nazad...
223. PAIN	...Vaša bezvatrenosti.
224. HADES	Ah, ne obazirite se na mene momci. Vidim da ste zauzeti.
225. PANIC	Hekata je u tvojoj prestonoj sobi gazda. On je, mmm, kao... preuzela Podzemlje.
226. PAIN	Rekli smo joj da ćeš da pobesniš.
227. HADES	Ne, ne, ne, ne. Upravljanje Podzemljem je za mladje. Idem ja u penziju.
228. HERCULES	Vauu!
229. HECATE (CONT)	Uozbilji se.
230. HECATE (PART OS)	Misliš da možeš da se ušetaš ovde, poigraš se malo i odeš kući. Pa razmisli ponovo klinjo. Ovo je moje Podzemlje i dobrodošao u njega.
231. HADES	Hej, puno sreće. Pokušavao sam ja da sredim klinca. On je kao bubašvaba. Vraća se nazad svaki put. Hej, vatreni kristal. Lepo.

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
232. HECATE	Hade. Šta ti je? Nešto si mi se ugasio!?
233. HADES	He. Pa, znaš, uh, osećam se malo "blaaa" ali neću sad da se žalim.
234. HECATE	Stvari su se promenile ovde starče. To je Novi Podzemni Poredak. Pomiri se sa tim.
235. HADES	Štagod. U redu je.
236. HADES	Bada bing! Bada bum! Dame, gospodo, trećerazredni pretendenti na presto.... Ha! Had se vratio!
237. HERCULES	Moram da idem. Nema na čemu.
238. HADES	Dakle, pričala si nešto?
239. HECATE	Hej, da si ti bio na mom mestu i ti bi isto pokušao.
240. HADES	A da si ti sad na mom mestu...
241. HADES (CONT, OS)	Pa, bar se ja bolje osećam.
242. AMPHITRYON	Svaka čast sine. I majka i dete izgledaju dobro.
243. AMPHITRYON (CONT)	A moj članak je ozdravio taman na vreme da odem na odmor.

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
244. HERCULES	Odmor?! O ne, Dosta mi je bilo ovaca za sva...
245. AMPHITRYON	Ne brini sine. Našao sam drugo rešenje.
246. PAIN	Zdravo svima!
247. PANIC	Isplanirali smo neverovatno uzbudljiv vikend! Oh!
KRAJ	

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

BREAKDOWN

CAST

VOCALS

INSERTS

HERCULES

Main Title Song  
Pgs. 2-3

Title Pg. 3  
*"Disney's Hercules"*

AMPHITRYON

PEGASUS

ZEUS

HADES

HERMES

EMPUSA #1

EMPUSA #2

HECATE

ARES

ATHENA

PAIN

PANIC

CEREBUS

CLOTHO

CHARON

SERPENT

SHEEP

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
1. SONG	WHO PUT THE GLAD IN GLADIATOR? ( <i>"Glad" : meaning joy</i> ) ( <i>"Gladiator" : a person engaged in a fight to the death as public entertainment for ancient Romans</i> )
2. SONG	HERCULES
3. SONG	WHOSE DARING DEEDS ARE GREAT THEATER? ( <i>"Daring Deeds" : note alliteration</i> ) ( <i>"Whose...Theater" : meaning that Hercules brave acts make a fine performance</i> )
4. SONG	HERCULES
5. SONG	IS HE BOLD? NO ONE BRAVER.
6. SONG	IS HE SWEET?
7. SONG	OUR FAVORITE FLAVOR ( <i>Note: Braver from line #6 and Flavor rhyme</i> ) ( <i>"Flavor" : meaning type of person</i> )
8. SONG	HERCULES WHAT A GUY ( <i>"Guy" : young man</i> )
9. SONG	HERCULES
10. SONG	ASK HIS FRIENDS, THEY WON'T LIE. ( <i>Note: Guy from line #9 and lie rhyme</i> )

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
11. SONG	HERCULES HERCULES HERCULES HERCULES
12. SONG	NO ONE'S FOOL, NOW THE BOY'S IN SCHOOL, HE'S IN TRAINING. <i>(Note: fool and school rhyme)</i> <i>("Boy's" : referring to Hercules)</i>
13. SONG	SMART AND SHY AND THE NICEST GUY, NO COMPLAINING <i>(Note: shy and guy rhyme)</i> <i>(Note: training and complaining rhyme)</i>
14. SONG	HE WAS A NO ONE, A ZERO, ZERO.
15. SONG	HE'LL NEVER QUIT TILL HE'S A HERO <i>(Note: zero and hero rhyme)</i>
16. SONG	HE'S THE MOST LIKELY TO SUCCEED
17. SONG	FROM ZERO TO HERO HERC IS A HERO <i>(Note: zero and hero rhyme)</i>
18. SONG	HE'LL BE A HERO WAIT AND SEE <i>("He'll" : he will)</i>

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

TITLE

"DISNEY'S HERCULES"

EPISODE TITLE

"HERCULES AND THE UNDERWORLD  
TAKEOVER"

EXT. PEGASUS' NEST/HERC'S HIDEOUT

19. AMPHITRYON (VO)

(HERCULES IS READING A LETTER FROM  
HIS FATHER WHICH IS AMPHITRYON'S  
VOICE) Hercules, please come quickly. I am  
injured and need your help. Your loving pop.  
(*"pop" : father*)

20. HERCULES

(CALLING) Pegasus.

21. PEGASUS

(ANXIOUS WHINNIES)

22. HERCULES

Let's go!

EXT. SKY - DAY

23. HERCULES

Faster, Pegasus!

EXT. AMPHITRYON'S HOUSE - DAY

24. HERCULES

(PANTING) Pop!! I'm...  
(*"Pop" : father*)

INT. AMPHITRYON'S HOUSE - CONT. DAY

25. HERCULES (CONT)

...here.

26. AMPHITRYON

Hello, son. Glad you could make it. Help yourself  
to cocoa.



CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

*(Glad...it" : meaning that Amphitryon is glad that Hercules could come home)*  
*("cocoa" : a hot chocolate drink)*

27. HERCULES

I have come to wreak vengeance upon the scum who injured you!  
*("scum" : slang meaning low-class person)*

28. AMPHITRYON

Truth is, I stepped in a gopher hole.

29. HERCULES

(POUTY) (WHINE) You said it was urgent. I rushed over to wreak vengeance.

30. AMPHITRYON

Well, it is urgent, but what I need isn't exactly vengeance.

EXT. MEADOW - DAY

31. SHEEP

<BAH>

32. HERCULES

Sheep?! You want me to watch the sheep?

33. AMPHITRYON

Someone has to tend the flock until I heal up. I just hope that you can handle the responsibility.

34. HERCULES

C'mon, pop. I'm a hero in training. Remember?

35. AMPHITRYON

Uh huh. And do you remember what happened the last time you looked after the flock?

EXT. MEADOW - FLASHBACK - DAY

36. HERCULES

I swear, I only looked away for a second.

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

EXT. MEADOW - DAY

37. HERCULES

Well, I-I-I've changed. Hero rule number 65 says  
"A hero is responsible". I'll watch your sheep, pop,  
like they've never been watched before!  
*("like ...before" : meaning that Hercules will  
watch the sheep carefully)*

EXT. MEADOW - LATER - DAY

38. HERCULES

(BORED SIGH) Some hero.

EXT./INT. MOUNT OLYMPUS - ZEUS'S PALACE - DAY

39. ZEUS (PART OS)

The committee will consider Artemis's request to  
designate the Calydonian Boar "endangered." Now  
what's next on the agenda, Hermes?  
*("endangered" : meaning in danger of  
extinction)*

40. HERMES

Well, today's supplicant is a demi-goddess and  
Underworld Enchantress. Deities, I give you,  
Hecate.  
*("supplicant" : beggar)  
("Hecate" : was a Greek divinity descended  
from the Titans. She distributed material  
prosperity. Often evoked by sorcerers and  
witches, whom she protected. She herself was a  
sorceress)*

41. HADES

Huh? What the...

42. HERMES

Heh! Babe, the...the winged pooches are too nutty,  
babe. But, uh, no minions. Policy, babe.  
*("winged pooches" : referring to Empusa #1  
and #2)  
("nutty" : crazy)*

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

*("minions" : lackeys)*

43. EMPUSA #1

I respect that.

44. EMPUSA #2

Policy is a policy.

45. HECATE

Hello, darling. Aphrodite, lovely as always. Oh, Demeter... this spring is your freshest yet. Ares, I love what you've done with Sparta. So... Spartan.

*("darling" : term of endearment)*

*("Aphrodite" : also known as Venus the goddess of love)*

*("Demeter" : the goddess of agriculture and wheat, she is associated with fertility and abundance)*

*("Ares" : god of war)*

*("Sparta" : a city from ancient Greece)*

*("Spartan" : a native or inhabitant of ancient Sparta; a person of great courage and self-discipline)*

46. ARES

(CHUCKLE) Ya hear that, sis?

*("sis" : short for sister)*

47. ATHENA

(ANNOYED) Oh, go polish your spear.

*("go polish your spear" : Athena is annoyed with Ares and wants him to keep quiet and out of her way)*

48. HADES

Heh...

49. HECATE

Oh, I'm not talking to you.

50. HADES

You're on my list.

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

51. HECATE/HADES

(AIR KISSES; PHONY LAUGHTER)

52. HADES

(UNDER HIS BREATH) Witch.

53. HECATE

Mighty Zeus, gods and goddesses...

54. HADES

(MUTTERS) A magic pointer. Oy-vey.

55. HECATE

As you can see, the Underworld is under performing, under achieving. Bottom line, it's underwhelming. Now I don't want to point fingers, but...

*("Bottom line" : cliché meaning the net result)*

*("point fingers" : idiomatic phrase meaning to put the blame on someone)*

56. HADES

Listen, I gripe, I moan, but hey, I run one tight Tartarus. Never had a customer complain. Got it?

*("I...Tartarus" : a play on the cliché "I run one tight ship" : meaning to operate something efficiently, to keep things under control)*

*("Tartarus" : a section of Hades reserved for punishment of the wicked)*

*("Got it" : idiomatic phrase meaning "do you understand?")*

57. HECATE

(RE: HADES) Tsk-tsk-tsk. He's old news. He's been doing things the same way since time immemorial. Simply put, I can do better.

*("He's old news" : idiomatic phrase meaning Hades is obsolete)*

*("immemorial" : ancient)*

*("Simply put" : meaning simply said)*

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

58. ZEUS

Hecate, dear, Queen of the Night is a very responsible position. Be a team player, huh?  
(*"team player" : one who cooperates with the group*)

59. HECATE

Oh, I get it. He's your brother. And I'm just a witch.  
(*"I get it" : idiomatic phrase meaning he understands*)

60. ZEUS

There's nothing wrong with being a good witch.

61. HECATE

I am a great witch.

62. HERMES

You understand, I-I-I call everyone babe, babe.

63. HECATE

(SOTTO) I don't care what Athena says, Sparta rules.  
(*"Athena" : the Greek goddess of wisdom*)  
(*"rules" : slang meaning to be the leader, to be number one*)

64. HECATE (CONT)

No hard feelings?  
(*"hard feelings" : to be upset or angry with someone causing bad feelings toward that person*)

65. HADES

Puh-leeze. What? Hah? You gave it a shot and hey, ya came up short. Boom. Done. We'll do lunch.  
(*"Puh-leeze" : please*)  
(*"gave it a shot" : slang phrase meaning to give it a try*)  
(*"came up short" : slang phrase meaning to lose*)

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

*("We'll do lunch" : a Hollywood expression meaning to get together and have lunch and discuss business)*

66. HECATE

Can't wait.

67. HADES

Me neither, good. Have your minions call my minions.

*("minions...minions" : a play on the Hollywood phrase; "have your people call my people" ; meaning have your assistants call my assistants and make arrangements to get together)*

68. HECATE

Thanks all. You're the mightiest. Toodle-doo. So long.

*("Toodle-doo" : slang meaning good-bye)  
("So long" : slang meaning good-bye)*

69. HADES

Hey, what can I tell ya? When you own your market share, you always got to watch your back. Little drafty in here?

*("market share" : a phrase used to indicate a products sustainability over its competitor)  
("watch your back" : meaning to be careful so no one will hurt you)*

70. ZEUS

Eh, fine, fine. Now, where were we? Ah yes. New business.

71. ARES

I say it's time to recognize Sparta as the capitol of the Greek world.

72. ATHENA

Athens has wisdom and reason. What does Sparta have?

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

73. ARES

Battering rams and flame throwers! That's what!

74. ZEUS

Oh, I hate these meetings.

EXT. AMPHITRYON'S MEADOW - DAY

75. HERCULES

(BORED SIGH) Not the most exciting job in the world, eh Pegasus?

76. SHEEP

<BAH>

77. PEGASUS

(SNORES)

78. HERCULES

It's okay, old guy, come on. You can't help it if you're boring.

79. SHEEP

<BAH>

INT. UNDERWORLD - THRONE ROOM - ETERNAL NIGHT

80. PAIN/PANIC

(AD-LIB PING PONG WALLA)

81. HECATE (OS)

Nice shot.

82. PAIN

(TERRIFIED, STIFLED YELP)

83. PANIC

Uh, oh, Hecate! (NERVOUS GIGGLE) What a surprise!

84. PAIN

Uh, Hades is not presently in... now.

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
85. HECATE	What a shame.
86. EMPUSA #1	Bad timing.
87. EMPUSA #2	And timing is everything.
88. HECATE	Well, as long as I've come all this way, I'll just wait.
89. PANIC	No, no! Not possible. Nobody's allowed in this room when Hades is gone. Sorry.
90. HECATE	But you're in here.
91. EMPUSA #1	Yeah, that doesn't seem proper.
92. EMPUSA #1 (CONT, B-TRACK)	(GROWLS)
93. EMPUSA #2	Mmm-hmm. A clear violation of protocol. ( <i>“protocol” : formalities</i> )
94. PAIN	Uh, w-w-we were just doing a, uh, a security check of the premises, and, uhm...
95. HERCATE	But, if you had been doing that, we wouldn't have gotten in.
96. PANIC	Not his chair!
97. PANIC (CONT)	(PAINED AD-LIB)



CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

98. HECATE

As the flame within this vessel grows,  
Hades' fire shall ebb and slow...  
*(Note: grow and slow rhyme)*

99. PANIC (B-TRACK)

(STRUGGLING EFFORTS)

100. PANIC

Is that a spell?

101. HECATE (PART OS)

Until his godly powers dim, and I can do away  
with him.  
*(Note: dim and him rhyme)*  
*("do away with" : idiomatic phrase meaning to  
get rid of)*

102. PAIN

(REALIZING) Uh-oh.

INT. MOUNT OLYMPUS - ZEUS'S PALACE - CONT. DAY

103. ARES

Athens?! Hah-hah! Athens is a geek retreat for  
eggheads.  
*("geek" : meaning an odd and strange type of  
personality)*  
*("eggheads" : slang meaning intellectuals)*

104. ATHENA (OS, B-TRACK)

Oh and we're supposed to just surrender to your  
empty headed barbarians?!  
*("empty headed" : slang meaning stupid)*

105. HADES

(SOTTO) Hey, Backwoods. Is it, is it cold in here?  
Heh. Do you feel like a little draft on the neck kind  
of thing? What I wouldn't give for a fur coat. Heh.  
*("Backwoods" : meaning a backward type of  
personality, someone who comprehends slowly)*

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

106. HADES (CONT)

Nobody you know. Heh, fox fur.  
*("Nobody you know" : assuring the group; and making Atremis take note that the fur is no one that they know)*

107. HADES (CONT)

(COLD SHUDDER) Seriously, no, did, uh, did Zeus forget to pay the heating bill or what?  
*("did...what" : referring to the fact that it is very cold)*

EXT. UNDERWORLD - THRONE ROOM

108. HECATE

Refresh my memory. Exactly what purpose do you serve here?  
*("Refresh my memory" : to inform someone of facts to familiarize them to things of the past)*

109. PAIN

Um... ahhh...

110. PANIC

We're Hades' "Go to guys". Heh.  
*("Go to guys" : meaning they work for Hades and run his errands)*

111. HECATE

Well, consider yourselves downsized and outsourced.  
*("downsized" : meaning that Panic and Pain are not needed anymore)*

112. PAIN

Excuse me?

113. HECATE

You're fired.

114. PAIN/PANIC

(SCREAMS THEN CHASING WALLA)

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

EXT. HADES' PALACE/RIVER STYX

115. PAIN/PANIC (CONT)

(BIG SCREAMS THEN COUGHING)

116. PAIN/**PANIC**

Ewww! Dead souls! / **Dead souls! Yecch!** Get them off me!

EXT. UNDERWORLD DOCK

117. PAIN/PANIC

(SHUDDERING WALLA)

118. PANIC

Are there any on me?!

119. PAIN

(SWAT EFFORT) I got it.

120. PANIC

(CREEPED-OUT SHUDDER)

121. PAIN/PANIC

(TOGETHER) We gotta tell Hades!

EXT. GATES OF OLYMPUS - DAY

122. PANIC

But it's really, really important.

123. HERMES

Sorry, the no minion thing is, uh, absolute.

124. PAIN

Youch! Ow! Ow! We gotta get rid of Hecate.

125. PANIC

Now you're talking crazy. That would take somebody really brave.

126. PAIN

And strong.

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
127. PANIC	And heroic.
128. PAIN	And affordable.
129. PAIN/PANIC	Oooohhh!
<u>EXT. AMPHITRYON'S MEADOW - DAY</u>	
130. PANIC (OS)	Surprise!
131. PAIN	Remember us?
132. HERCULES	(MARTIAL ARTS CRY)
133. PAIN/PANIC	(PAINED AD-LIBS)
134. PANIC	Wait! Hercules, the hero...
135. PAIN	...Friend of the downtrodden...
136. PANIC	We come in peace.
137. PAIN, PANIC	(TOGETHER) Honest.
138. HERCULES	This better be good.
<u>EXT. AMPHITRYON'S MEADOW - DAY - MINUTES LATER</u>	
139. HERCULES (CONT)	...and you want me to break the crystal and get rid of Hecate?!

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
140. PAIN/PANIC	Uh-huh./Yeah, please.
141. HERCULES	Look, even if I wanted to help you, which I don't, I can't leave the sheep. I-I-I'm responsible for them.
142. PAIN	Who cares about some stupid sheep?
143. PANIC	The future of the Underworld is even grimmer than usual.
144. SHEEP	<BAH>
145. HERCULES	I swore that the sheep would not leave my sight. Sorry.
146. PAIN	(FRUSTRATED SCREAM) Listen to us! Hecate is worse than Hades!
147. PAIN (CONT, OS)	The devil you know's a lot better than the devil you don't.
148. PANIC	No problem. No problem. We'll be going now. (WHISPERS).
149. PAIN/PANIC	(NASTY GIGGLES)
<u>EXT. AMPHITRYON'S MEADOW - LATER DAY</u>	
150. SHEEP	<BAH>
151. HERCULES	The sheep!

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
152. PEGASUS	<WHINNIE>
153. HERCULES (CONT)	Get lost, pest! ( <i>"pest" : referring to Pain and Panic</i> )
154. HERCULES (CONT)	Huh? No!
155. PAIN	Looking for someone?
156. HERCULES	Where are those sheep?!
157. PANIC	We'll never tell.
158. PAIN	Yeah. Unless you help us...
159. PANIC	... you'll never see your woolly responsibility again. ( <i>"woolly responsibility" : referring to the sheep</i> )
<u>EXT. AMPHITRYON'S MEADOW - DAY</u>	
160. HERCULES	What kind of twisted sicko threatens innocent sheep? ( <i>"twisted sicko" : meaning a person who is mentally disturbed</i> )
161. PAIN	We learned from the master. ( <i>"the master" : referring to Hades</i> )
162. PANIC	(SNIFFLE) Hades would be so proud.
163. PAIN	So, what's it gonna be?

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

164. HERCULES

(SIGH) All right. But first you have to show me the sheep are safe.

165. PAIN

And you swear you'll help us?

166. HERCULES

Sure. No problem.

167. PANIC

Hero's honor?

168. HERCULES

Hero's honor.

169. PAIN, PANIC

(TOGETHER) Deal.

EXT. CAVERN - ESTABLISHING - DAY

170. HERCULES(OS)

... uh, five, six, seven...

INT. CAVERN - CONT. DAY

171. HERCULES (CONT)

.. eight, nine, ten, uh... All right, all present and accounted for.

172. SHEEP

<BAH>

173. PAIN

That's it, hero boy. Happy reunion's over.

174. PANIC

Time is of the essence.

175. HERCULES

Hyah! Let's go!

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
176. SHEEP	<BAH>
177. PAIN/PANIC	(GETTING TRAMPLED)
178. PANIC	Whoa. Hold it. I don't think so. <i>("Hold it" : idiomatic phrase meaning to stop and wait)</i>
179. PAIN	The fluff balls stay here. <i>("fluff balls" : referring to the sheep)</i>
180. HERCULES	I am responsible for these animals. If they stay, I stay. If I go, they go.
181. PANIC	Fine. Whatever. They're your problem. Just move it.
182. PAIN	Ow!
183. PAIN	Yeah. Step lively, Pokey. We're in a hurry.
<u>EXT. UNDERWORLD - THRONE ROOM</u>	
184. HECATE	(EVIL LAUGHTER) By the time the council of the gods is over, Hades' power will be drained and I'll be sitting pretty. <i>("drained" : exhausted)</i> <i>("sitting pretty" : slang phrase meaning that Hecate will have what she wants)</i>
<u>INT. UNDERWORLD - HADES THRONE ROOM - ETERNAL NIGHT</u>	
185. HECATE (CONT)	(MUMBLED INSPECTING NOISES)



CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
186. HECATE (CONT)	(CALMING MUMBLES)
187. CEREBUS	(GROWLS)
188. HECATE	Sit!
189. HECATE (CONT)	Up straight!
190. HECATE (CONT)	Better. Now, you're probably all wondering why I've gathered you together.
191. CLOTHO	We know.
192. CLOTHO	We know all. You want to share your plans for Underworld domination.
193. HECATE	Let's not spoil it for everyone, okay? ( <i>"spoil" : ruin</i> )
194. HECATE (CONT, PART OS)	Congratulations. You are all getting in on the underground floor of a new, improved Underworld. Unlike a certain Lord of the Dead, I don't care a whit about Mt. Olympus. My focus is on making this the best Underworld it can be. Our primary purpose? Increase new admissions. Let's start with everyone on earth (EVIL LAUGHTER) ( <i>"underground floor" : a play on "ground floor" meaning getting in at the beginning of; "underground", play on Hades domain, the Underworld</i> ) ( <i>"Lord of the Dead" : referring to Hades</i> )

EXT. RIVER STYX DOCK - ETERNAL NIGHT

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

195. CHARON

Hey, Panic. Undead tongues are wagging. You guys really blew it.  
(*"wagging" : slang meaning talking*)  
(*"blew it" : slang meaning to have made a big mistake*)

196. PANIC

Ha, ha. Yeah, real funny. (WHISTLE!)

197. SHEEP

<BAH>

198. CHARON

Hey! Whoa! (GRUMBLES) Hey now, come on! Step back!

199. CHARON (CONT)

Hecate's not gonna like this.

200. PANIC

Maybe you'd like to explain that to Hades. Hmm-hmm.

201. PAIN

(BLOWING HAIR OUT OF MOUTH) Yow! He should be back any minute.  
(COUGHING/SPITTING).

202. CHARON

Ooo, wait now! I don't want any trouble. I just row the boat.

INT. ZEUS'S GRAND CHAMBER - DAY

203. ARES (OS)

Well, Sparta's got a great new motto: "Come for the discipline...

204. ARES (CONT)

...stay for the carnage".

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

205. ATHENA

Athens is the center of culture.

206. HADES

Yakety-yack. Can we break for nap time? Whadda ya think?

*("Yakety-yack" : slang meaning excessive talking)*

*("nap" : a short period of rest)*

207. ARES

Oh yeah... my warriors can beat up your warriors.

*("beat up" : to defeat)*

208. ATHENA

Oh yeah, pal? Well, Athens rules, Sparta drools.

*(Note: rules and drools rhyme)*

*(Athen...drools" : meaning Athens is the leader and Sparta is inferior)*

209. HADES

(PAINED) Ugh. Too much talk. (MUMBLES)  
Too loud. Oy.

EXT. RIVER STYX - ETERNAL NIGHT

210. PAIN/PANIC/HERCULES

(CROWDED PUSHING WALLA)

211. PAIN

Back off, pal. You're crowding me.

*("Back off" : slang phrase meaning to leave one alone)*

*("crowding me" : meaning to take up the other persons space)*

212. PANIC

Outta my face, Pokey.

*("Out of my face" : slang phrase meaning to get out of one's way)*

*("Pokey" : Pokey is a sheep that's having a hard time moving because she is pregnant and about to give birth)*

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
213. SHEEP	<BAH>
214. HERCULES	Ohmigosh! Hang on, big fella! ( <i>"Ohmigosh" : interjection expressing fear</i> ) ( <i>"fella" : fellow</i> )
215. PAIN	Guess he's taking a sheep dip. ( <i>"sheep dip" : Pokey fell into the water, so Pain is referring to the dip in the water as a "sheep dip"</i> )
216. PANIC	Oh, leave him. You're here to help us, not the stupid sheep!
217. HERCULES	It's okay. I've got ya. (TO PAIN AND PANIC) Grab him!
218. SHEEP	<BAH>
219. PAIN/PANIC	Eww.
220. HERCULES	Hey, these sheep are our responsibility, remember?
221. PAIN/PANIC	(EFFORTS)
222. HERCULES	Whooooaaah!
223. SERPENT	(GROWLS)
224. PAIN/PANIC	(OFF BALANCE AD-LIBS)

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
225. PANIC	What are you looking at, Pokey?
226. PANIC	Hey! (PETTING IT) Ooh. Soft.
227. HERCULES	(BIG EFFORTS)
228. HERCULES/SERPENT	(FIGHTING WALLA)
229. SHEEP	<BAH>
230. HERCULES	(FALLING SCREAM)
<u>EXT. UNDERWORLD - RIVER STYX DOCK/STAIRWAY - ETERNAL NIGHT</u>	
231. CHARON	Remember - I just row the boat!
232. PANIC	(URGENT WHISPER) Hurry, Pokey! You can do it. <i>(“can do it” : meaning to get back on the boat)</i>
233. PAIN	You and that sweater shedder are becoming awfully chummy. <i>(“sweater shedder” : referring to Pokey the sheep; note alliteration)</i> <i>(Note: sweaters are often made of wool)</i>
234. PANIC	(GULP)
<u>EXT. UNDERWORLD - ETERNAL NIGHT</u>	
235. HERCULES	If anything happens to those sheep while I’m gone, the deal is off.

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
236. PANIC	Trust us.
237. HERCULES	(LIFTING EFFORT)
238. HERCULES (CONT)	(IMPACT GRUNT)
239. HECATE	(EVIL LAUGH) Welcome to the Underworld.
240. EMPUSA #1, #2 (OS)	(TOGETHER) Under New Management.
241. HECATE	I'll be happy to bring you in... permanently.
<u>EXT. UNDERWORLD - ETERNAL NIGHT</u>	
242. SHEEP	<BAH>
243. PAIN	Shh! Sheesh! Sheesh!
244. PANIC	... seven, eight, nine... oh, someone's missing!
245. PAIN, PANIC	(TOGETHER) Pokey.
246. SHEEP	<SNORING >
247. PANIC	Oh, Pokey's asleep!
248. PANIC (CONT)	Pssst! ( <i>"Pssst" : interjection used when trying to gain someone's attention</i> )

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

249. PAIN

Wake up, woolly!  
(*"woolly" : referring to Pokey*)

250. PANIC

Rise and shine, sheepyhead!  
(*"Rise and shine" : a cliché meaning to get up  
(out of bed) and show some verve*)  
(*"sheepyhead" : a play on sleepyhead; someone  
who is sleeping*)

251. SHEEP

<SNORING>

252. PANIC

Oh, we gotta bring him in!

253. PAIN

Not me, brother.

254. PANIC

C'mon... Get up, Sheep.

255. PANIC (CONT)

(EFFORTS) Move it...

256. PAIN

(MUTTERS) Oh, all right...

257. PAIN/PANIC

(EFFORTS TOGETHER)

INT. HADES' THRONE ROOM

258. HERCULES

Hecate, I must ask that you vacate the Underworld  
and return to haunting the nether regions of night.

259. HECATE

Such a polite young man. (TO EMPUSA #1) Get  
rid of him.

260. EMPUSA #1

Thanks so much for coming.

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

261. EMPUSA #2

Bye now.

262. HERCULES

(FALLING SCREAM)

INT. GRAND CHAMBER OF OLYMPUS - DAY

263. HADES (OS)

(CRYING) You are so special to me.

264. HADES (CONT)

I love you like a brother, ya big lug.  
(*"big lug" : slang meaning big person;  
referring to Zeus*)

265. ZEUS

Uh... we are brothers, Hades. Heh. Are you feeling all right?

266. HADES

I-I feel different, I do. (SOB) I doubt that I'm okay.

267. HADES

Po-po. I love you like a brother, ya big slimy fish.  
(*"Po-po" : referring to Poseidon*)

268. HERMES

Ya know, is it just me, or is the H-man getting mellower by the minute?  
(*"H-man" : referring to Hades*)

INT. UNDERWORLD CAVERN

269. PANIC

Um, Pain? (PANTS) I don't think Pokey's a... a he.

270. PAIN

He's not?

271. PANIC

P-P-Pokey's -g-g-gonna be a mommy.



CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

272. PAIN

(GROAN) When?

273. PANIC

(TERRIFIED WHISPER) Right now.

274. PAIN/PANIC

(PANICKED SCREAM)

INT. HADES' THRONE ROOM - CONT.

275. EMPUSA #1

Ho! I'd better go check that out.  
(*“check that out” : idiomatic phrase meaning to examine*)

276. EMPUSA #2

Dig it. I'll handle Mister Manners, here.  
(*“dig it” : slang phrase meaning do you comprehend what was said*)  
(*“Mister Manners” : referring to Hercules*)

INT. UNDERWORLD CAVERN - CONT.

277. PANIC

Boil some water! Boil some water!  
(*“Boil some water” : referring to Pokey having the baby, people tend to boil water for the lack of knowing what to do*)

278. PAIN

I don't know nothing about birthing no baby sheep.  
(*“I...sheep” : a play on a famous line from “Gone With the Wind”; “I don't know nothing about birthing no baby”; Pain is panicked at the thought of delivering the baby lamb like the young girl in the movie “Gone With the Wind”*)

279. PANIC

Breathe in, breathe out, breathe out... Focus!  
You're a calm lake! You're a calm lake!  
(*“a calm lake” : Panic is trying to soothe Pokey while giving birth*)

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
280. SHEEP	<BAH>
281. EMPUSA #1	Ho! What is this, some kind of offering to Hecate?
282. PAIN	(TERRIFIED SCREAM)
283. PANIC (PART OS)	Get your filthy paws off her.
284. PANIC (CONT)	(MARTIAL ARTS CRIES)
285. EMPUSA #1	(AVOIDING FIGHT WALLA) Hey, Hey you got a stick man it just ain't fair, ow!
286. PAIN	Come on, Pokey. You can do it. Push! Push! (INHALING) Cleansing breaths! (BLOWING)
287. PANIC	This one's for Pokey.
288. EMPUSA #1	(GROAN)
289. PAIN	It's... so... beautiful. (SOBS)
290. PANIC	Awww, like mother, like baby.
291. SHEEP	<BAH>
292. HADES (OS)	(AHEM)
293. PANIC	Hades?! Heh, heh. Welcome back...

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

294. PAIN

...Your Flamelessness.  
(*"Flamelessness" : referring to the fact that Hades is without his flame*)

295. HADES

Ah, don't mind me, boys. Heh-heh. I can see you're busy.  
(*"don't mind me" : idiomatic phrase meaning "do not give me any thought"*)

296. PANIC

Oh, Hecate's in your throne room, boss. Uh, she sort of, um, took over the Underworld.

297. PAIN

We told her you'd be really flamed off.  
(*"flamed off" : meaning to be upset*)

298. HADES

No, no, no, no. Dominating a realm is a young god's game. Boys, retire my number.  
(*"retire my number" : Used in sports when a player's number is retired or not used again by another player; here it means Hades is retiring*)

INT. THRONE ROOM - CONT.

299. HERCULES

(LEAPING EFFORT)

300. HERCULES

Whoa!

301. HECATE (OS)

(LAUGH)

302. HECATE (CONT)

Get real.  
(*"get real" : meaning to be realistic*)

303. HERCULES

Huh?

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

304. HECATE (PART OS)

You think you can waltz in here, toss a few pebbles around and go on home? Think again, junior. This is my Underworld and welcome to it.

*(“waltz in” : idiomatic phrase meaning to walk in calmly)*

305. HERCULES

(PAINED AD-LIBS)

306. HADES

(SIGH) Hey, good luck. Hey, I’ve tried to waste the kid. He’s like a roach. He keeps coming back. (NOTICES CRYSTAL) Hey, a flaming crystal. Nice.

*(“waste” : slang meaning to kill)*

307. HECATE

Hades. Whatever is the matter? Is your pilot light out (LAUGH)?!

*(“pilot light out” : referring to the fact that Hades hair is not aflame)*

*(“pilot light” : a small permanent flame used to ignite gas at a burner)*

308. HADES

Heh. Yeah, ya know, uh, I am feeling a bit, uh, “schvah”, but I, ya know, I don’t like to complain.

*(“schvah” : yiddish term)*

309. HERCULES

(BEING SHAKEN WALLA)

310. HECATE

We’ve got a situation here, old timer. It’s called The New Underworld Order. Deal with it.

*(“old timer” : meaning old person)*

*(“Deal with it” : idiomatic phrase meaning to cope with the situation)*

311. HADES

Whatever. Fair enough.

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

312. HERCULES

(EFFORTS AND GROANS)

313. HADES

Bada bing! Bada boom! Ladies, gentlemen, third rate pretenders to the throne... Ha! Hades is back in the building!

*("Hades...building" : meaning Hades is back on the job)*

314. HERCULES

Gotta go. You're welcome.

315. HADES

Now... you were saying?

316. HECATE

Hey, if you were in my position, you'd try the same thing.

317. HADES

And if you were in my position...

EXT. UNDERWORLD - HADES' THRONE ROOM - CONT.

318. HADES (CONT, OS)

Well, I feel better.

EXT. AMPHITRYON'S MEADOW - DAY

319. AMPHITRYON

Congratulations, son. Mother and child both look fine.

320. AMPHITRYON (CONT)

And my ankle's healed up just in time for our vacation.

321. HERCULES

Vacation?! Oh, no. I-I-I've had enough sheep to last me...

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

322. AMPHITRYON

(INTERRUPTING) Don't worry, son. I made other arrangements.

323. PAIN

Hi, everybody!

324. PANIC

We have got such an exciting weekend planned!  
Oh!

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

prevod: Ana Stanojević

## HERCULES eps013

### HERKUL I ŽURKA NA BAZENU

1. NARRATOR (VO)

Podzemni svet. Dno života. Vrtlog očajanja.  
Kanalizacija patnji. Od...

2. TERPSICHORE

Isteklo ti je vreme. Ovo je stvarno jadno.

3. THALIA

Ne možeš da vodiš šou tako depresivan i mračan.

4. NARRATOR (VO)

Ali ovo je podzemni svet. On i jeste depresivan i mračan.

5. TERPISCHORE

Aha. E pa onda nastavi. Zovi nas ako ti zatreba neka strava pesma.

6. NARRATOR (VO)

Hm. Ovo je podzemni svet. Vladavina Hada.  
Gospodara mrtvih. Ne baš fin tip.

7. HADES

E, da vidimo, kako bih mogao danas da se zabavim?

8. PAIN

Pa, vaša nabusitosti, imam jednu narudžbenicu za vas.

9. HADES

Dobro.

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
10. PANIC	Demoniski podmladak u sektoru 3 hoće da učestvuju u programu.
11. HADES	Uhhh, super.
12. PAIN	A majstori mučenja u Tartaru su skoro iskoristili svoj poslednji bič.
13. PAIN (CONT, OS)	Narudžbenica za bičeve. Potpišite ovde. I ovde. Ovde samo inicijali. Ovde. I ovde.
14. HADES	Ugh! Moram da izađem iz ovog podruma.
15. HADES (CONT, PART OS)	Ugh! Drugi bogovi prave vina. Vode ljubav. Rat. Imaju super pogled. A šta sam ja dobio?
16. HADES	Ko je ovo?
17. POOL CLEANER	Dobro pitanje. Ko sam ja?
18. HADES	Jao. Opet neka jadona čistačica.
19. PAIN	U čemu je fazon sa ovom vodom koja ti briše pamćenje? Z-z-zaboravio sam.
20. HADES	Aha. E pa zato mi to zovemo zovemo <i>Bazen zaboravljanja</i> ”
21. PAIN	A?



CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

22. PANIC

Možda će malo kupanje u dobroj staroj zaboravnoj vodi da ti pomogne da zaboraviš svoje muke

23. HADES

Ma sigurno. Koja je poenta biti bog ako ne možeš da se setis KO SI?

24. HADES

Pa da! Kad bi Zevs i njegova ekipa bogova zaboravili ko su... onda sam ja na konju. Moj poštanski broj će da bude 9021-O-limp! Ha!

25. HADES (CONT)

Momci, trebaće nam nekoliko pozivnica! Napraviću žurku na bazenu koja će se pamtiti! Ups, žao mi je, ali neće se pamtiti. Je l' tako?

26. HERCULES (OS)

Oh! Jedva čekam veliku Herojsku vikend radionicu!

27. HERCULES (CONT)

Čoveče, kakav red! Kadmus vodi Tehnike klanja zmajeva. Agamemnon vodi napredni kurs kasapljenja čudovišta.

28. HERCULES

Podučavaće me najveći velikani!

29. PHIL

Eh, nemoj previše da se nadaš, mali. Nije stvar u onome što znaš, već u tome KOGA znaš. A oni tebe ne znaju. Znaš?

30. HERCULES

Ali File, ovo je bila tvoja ideja.

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
31. PHIL	Pa... vidiš... žao mi je, Herkule, ali ti nisi prošao izborni krug.
32. HERCULES	Šta??
33. PHIL	Pojeo sam dokaz da ti ne bi saznao.
34. HERCULES	Kako si mogao to da uradiš?
35. PHIL	Pa ja sam polu-koza. Papir je bio ukusan.
36. HERCULES	“Iskreno žalimo....nemate dovoljno herojskhi dela u biografiji... fali vam 12 junaštva.
37. PHIL	Ma, oni ne bi prepoznali talenat ni kad bi ih lupio u glavu.
38. PHIL (CONT)	Sačekaj samo par godina, mali, i ti ćeš sam da vodiš tu radioncu.
39. PANIC (OS)	“Vi ste srdačno”
40. PAIN	Koliko J ima u SRDAČNO?”
41. PANIC	Ja sam stavio tri. Uvek je bolje imati ih što više.
42. HADES (OS)	Momci, kako ide sa pozivnicama?

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

43. HADES (CONT)

Zevs, Hera, Hermes, da, da, dobro, dobro...čekaj, Trivija? Ko je to?

44. PAIN

Traj-vi-ja. Bog mesta gde se sastaju tri puta.

45. HADES

Jao, jao, jednom sam sedeo pored njega na roštilju kod Prometeja. Uf, mislio sam da nikad neće da umukne. Njega preskoči.

46. PANIC

Ali, z-z-zar niste hteli da se otarasite svih bogova?

47. HADES

Pffft? Ma on je bezazlen. Šta, da neće možda da me udavi dosadnim informacijama? Dobro. Bum, otarasi ga se.

48. PAIN

Ded Eks vam dostavlja.

49. HEPHAESTUS

Had pravi žurku. Zvuči ekstra.

50. POSEIDON

Žurka na bazenu?? Što se ja toga nisam setio?

51. HERMES

Žurka na bazenu u podzemnom svetu? Ha. To je toliko prevaziđeno da je skroz u fazonu. Ja preuzimam odavde, mačori.

52. TRIVIA (PART OS)

Da li znaš koji je prvi polu-bog pobedio u kuglanju 300 puta za redom?

53. APOLLO

Opet počinje.

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

54. ATHENA

Ne znamo, molim te, reci nam. Ne znam kako ćemo  
da živimo ako ne saznamo.

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

55. ARES

Ma samo baci tu kuglu više! Vodio sam ratove koji su bili kraći od ove igre! Baci je više!

56. TRIVIA

U redu. Samo sam hteo da vas navedem da malo razmišljate.

57. ARES

Kako mu to uspeva?

58. TRIVIA (PART OS)

Da li ste znali da jedna vrsta kišonosnog oblaka posebno utiče na to kako ćete da zavrтите kuglu?

59. ARES

A šta kažeš da ja malo zavrтім tebi...

60. HERMES

Arese. Apolone. Atino. Žurka zove. Jeste skontali.

61. APOLLO

Žurka?

62. APOLLO (CONT, OS)

Čija?

63. HERMES

Hmm, prazno. Zar to nije ludo.

64. TRIVIA

Hmm, da li si znao da engleska reč *snub* ima skandinavski koren?

65. ATHENA

Poštedi me, molim te. Ne pada mi na pamet da idem na neku Hadovu mračnu žurku.

66. APOLLO

Mislim, ima li većeg mučenja!

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

67. ARES

Ali koja je poenta da se žalimo? I sami znate da će nas Zevs naterati da idemo.

68. ZEUS

Neću da idem, ne možeš da me nateraš!

69. HERA

Moraš, on ti je brat.

70. ZEUS

Zar nismo to veče zakazali partiju bridža sa Odinom?

71. HERA

Ne, to je sledeće nedelje.

72. ZEUS

Ali, Hero!

73. ZEUS (CONT)

Uf, dobro.

74. HADES

Apolone, ti sav sijaš, druškane!

75. HADES

Bahuse, care, kako si se to napumpao, brate? A? Atino, vazdušni poljubac, he he. Posejdone, super ti je kolonjska vodica, šta je to, Kelvin Klajn? Fino... Arese, dete ljubavi, daj malo mira u svetu! A!

76. ARES

Šta?

77. HADES

Hej! Zeznuo sam te! Ha! Ba-da-bing! He-he.

78. HADES

Zevse, Hero, tako mi je drago što ste došli. Elegantno ste zakasnili, ali stigli ste

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

79. ZEUS

O, izvini, bratiću. Gužva na reci Stiks je bila da se ubiješ. Ha! Da se ubiješ? Kapiraš? Da se ubiješ. To ti je, ovaj...

80. HADES

Ubiješ, ubiješ! Ha! Ubiješ! Ma zaboravi. Ali stvarno.

81. ATHENA

Nektar je još topao.

82. APOLLO

Kako je tamno ovde, mislim da mi bleđi ten.

83. HERMES

Jao, stvarno! Meni čak i cipele vape da izadju. Jao!

84. HADES

Juhu, moja žurka na bazenu ima sve što treba. Sve, osim zezanja u bazenu.

85. HADES (CONT)

Uhn uhn uhn. Ne bi trebalo da jedeš pre kupanja. Dobićeš gadne grčeve.

86. HADES (CONT)

Hej, da vas podsetim, zezanje, ludilo. Bazen. Plivanje. To vam je kombinacija. Nema kobinacije, nema hrane. Kapiramo se?

87. HADES (CONT)

Ovo nije žurka, ovo je sahrana. Mislim, naravno, znate, u normalnim okolnostima to je dobro. Ali...

88. HADES (CONT, OS)

Momci! Momci! Dođite.

89. PAIN/PANIC

90. HADES

Moram da udahnem malo života u ovu žurku, važi?

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
91. PAIN	Šta, odlazite?
92. HADES	Ne. Nego ćeš ti da pevaš. Sada.
93. PAIN/PANIC	KADA JE VREME ODVRATNO TOPLO
94. PAIN/PANIC	A TI SAMO HOĆEŠ DA SE RASHLADIŠ
95. PAIN/PANIC	NE ZABORAVI DA SE POSETIŠ JEDNO OSVEŽAVAJUĆE MESTO
96. PAIN/PANIC	OKUPAJ SE U BAZENU TI
97. HADES	Eeee.
98. PANIC	Idemo da se kaznimo.
99. PAIN	Da ti smanjimo posao.
100. HADES	A?
101. ZEUS	Hajde, draga, mi smo naše ispunili. Uh, gde smo parkirali taj prokleti oblak?
102. HADES	Oh Zevsiću slatki, zašto idete tako rano? Ostanite!
103. ZEUS	Ha. Ma samo sam, ovaj, tražio toalet za bogove.



CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
104. HADES	Idi u bazen.
105. ZEUS	Je l' to higijenski?
106. HADES	Ma ne bre, idi da plivaš. hajde, niko ne ume da zapliva kao Glavni. Uđi u vodu. Za mene. Hajde.
107. ZEUS	Oh, u redu, ali onda stvarno moramo da krenemo. Za 4 imam zakazanu božanstvenu intervenciju.
108. HADES	Hajde, ljudi, ovo je žurka. Opustite se malo. Zaboravite na posao.
109. ZEUS	Ljudi, voda je.....
110. ZEUS (CONT)	...uh, uh, šta sam ono hteo da kažem?
111. POSEIDON	Woo-hoo! Topovsko đule!
112. GODS	Hmmm!
113. HADES	Pozivaju se svi bogovi.
114. HADES (CONT, OS)	Osetite čar vode!
115. ZEUS	Uh, šta je to bog?
116. HADES	Ja. Ja sam bog.

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

117. NARRATOR (VO)

Sad kad je bogovima izbrisano pamćenje, ko će da vlada morima? Ko će da smenjuje godišnja doba? Da kontroliše sunce? Šta će se desiti sa grčkim svetom ako samo Had zavlada?

118. ATHENIANS

119. PEGASUS

120. PHIL

Nešto nije u redu.

121. HERCULES

Zezaš me? Ali sve je u savršenom redu!

122. HERCULES (CONT)

Ovim ljudima je potreban heroj, a meni trebaju 12 junačkih dela da bih upao u radionicu.

123. PHIL

To je sportski duh. Karpe diem!

124. HERCULES

Šta to znači?

125. PHIL

Nemam pojma. Ali zvuči kao *idemo da ih razbijemo*, zar ne?

126. PHIL (CONT, OS)

Junačko delo broj 1 stiže!

127. PHIL (CONT)

To, mali!

128. OLD WOMAN

Uh-oh.

129. HERCULES (CONT)

Ups.

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
130. HERCULES (CONT, OS)	Hej! Apolonova kočija! Ali bez Apolona!
131. PHIL	Svaka čast,mali. Danas si živa vatra.
132. ATHENIAN HOUSEWIFE	Kao i moja kuća!
133. ATHENIAN HOUSEWIFE (CONT)	Hvala što ste mi zagrejali dom!
134. HERCULES	Oh, uh, sad ću to da sredim!
135. HERCULES (CONT)	Uh-oh. Je l' ima neko šibicu?
136. PANIC (PART OS)	Oooh, ovaj krevet je mekan kao oblak.
137. PAIN	Pa to i jeste oblak. Glupane!
138. PANIC (OS)	Aaa, pa zato je naslikano plavo nebo.
139. PAIN	Šta misliš, gde Zevs drži munje i gromove?
140. TRIVIA	Bol i Panika. Hadove sluge.
141. PANIC (OS)	Ne mogu da verujem da bogovi nisu provalili da je Hadova žurka samo zla smicalica
142. TRIVIA	Pa dobro, to mi je malo ublažilo bol što su me ispalili.

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

143. TRIVIA (CONT)

Moram zaustaviti gospodara podzemlja. Ali kako?

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

144. MUSE

SVET JE POLUDEO A BOGOVI SU OTIŠLI NA  
RUČAK

145. MUSE

MOĆNOM GRČKOM VIŠE NIKO NE VLADA I  
CRNO JOJ SE PIŠE

146. MUSE

ŽURKA SE RASPADA A BAHUS SE NIJE NI  
POJAVIO

147. MUSE

OD KAD JE DEMETRA FLIPNULA  
LETI PADA SNEG

148. MUSE

OD KAD SU BOGOVI OTIŠLI DA PLIVAJU  
NJIHOV RAZUM SE SLIO NIZ REKU

149. MUSE

ZAŠTO SE NE SETE UZ POMOĆ VODICE ZA  
PAMĆENJE

150. MUSE

RIBE SU PRESTALE DA GRIZU JER JE  
POSEJDON UMORAN I VIŠE NIKO NEMA  
SNAGE DA SE BIJE

151. MUSE

SAD KAD JE ARESOV KONJ ZAGLAVLJEN  
ATINA JE U HAOSU  
OD KAD JE BOGINJA SKRENULA  
A MOĆNI ZEVS JE NA IVICI SNAGE  
I NE MOŽE DA SPASI SVOJ SVET

152. MUSE

DA LI ĆE TRIVIJA ZAUSTAVITI HADA  
PRE NEGO ŠTO SVI POLUDIMO, O ZAŠTO SE  
NE SETE VODICE ZA PAMĆENJE!

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
153. TRIVIA (PART OS)	Čekaj, Zevs je imao nekog sina. Herkula. Polu-bog, polu-čovjek. On će poslužiti.
154. PAIN	Bolje da zatvorimo. Da nam se ne motaju svakakvi lopovi dok nas nema.
155. HADES (OS)	Aaah...
156. HADES (CONT)	... najzad, poslednji sprat! Ha!
157. HADES	Jeste vi zaključali kapije?
158. PAIN	Naravno. Nisam hteo da bilo ko upadne u vaš novi dom.
159. HADES	Kao na primer, ja?? Gde je ključ?
160. PANIC	K-ključ?
161. HADES	Da, onaj mali predmet koji se stavlja ovde.
162. PANIC	Pa, mislili smo da vi imate onaj jedan koji sve otvara. Vi uvek imate te koji sve otvaraju.
163. HADES	E, kako ću da vas udavim, nemate pojma! Odmah da ste otvorili!
164. HADES	Dosta više! Zovite Hefesta! On je ovo izgradio, sigurno ume da otvori!

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
165. PAIN	Odmah, šefe!
166. PANIC	Nećemo te izneveriti!
167. PANIC	Verovatno hoćemo!
168. ATHENIAN #1	O boginjo mudrosti, smiluj se na nas. O, Atino, smiluj se. O, boginjo, počuj nas.
169. ATHENIAN #2	"Pomozi nam, Atino!"
170. TRIVIA	Je l' ima ovde neko pod imenom Herkul?
171. ATHENIAN #1	Čoveče, mi pozivamo boginju! Smetaš!
172. TRIVIA	Ej, Herkule, jesi tu?
173. LITTLE OLD ATHENIAN (OS)	O Trivijo, onaj koji zna tako puno o stvarima koje su tako nebitne:
174. LITTLE OLD ATHENIAN (CONT, PART OS)	ko je glumio trećeg kopljonošu sleva u poslednjoj verziji Antigone?
175. TRIVIA	Zezate me! Grči svet se raspada a vama treba odgovor na TO pitanje?
176. LITTLE OLD ATHENIAN	Pa to je diverzija.

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

177. TRIVIA

Oh. Dobro. To je bio Kijenukle, volonter.

178. LITTLE OLD ATHENIAN

A, hvala ti.

179. PHIL

Mali, znam da hoćeš da napumpaš svoju biografiju, ali ne shvataš celu poentu.

180. PHIL

Ceo svet propada! Zaboravi na tu radionicu. Moramo da saznamo zašto su svi bogovi odlepili!

181. TRIVIA

Ja nisam.

182. PHIL

Trivija, bog mesta de se sastaju putevi? Uh, baš nam ti trebaš u kriznom momentu.

183. TRIVIA

Ne laj. Reći ću da te živog zazidaju. I zovem se Trajvija.

184. PHIL

Šta god! Idemo, Herkule.

185. TRIVIA (PART OS)

Ti si taj? Herkul?

186. TRIVIA (CONT)

Baš tebe tražim. Had je nešto uradio bogovima.

187. HERCULES

Svima?? Čak i mom ocu?



CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
188. TRIVIA	Svima osim meni. Znam da nisam baš centar društvenog života, ali mogao je makar i mene da smakne
189. HERCULES	Sigurno pokušava da zavlada Olimpom.
190. HERCULES (CONT, OS)	Moramo da ga zaustavimo!
191. HERCULES (CONT)	Pegaze, vodi nas u podzemni svet!
192. TRIVIA	O, moji bogovi.
193. ZEUS	Ovaj, izvini, mladiću. Je l' znaš možda šta je ovo?
194. HERCULES/TRIVIA	A?
195. HERCULES	Oče, to sam ja, Herkul! Sećaš me se?
196. ZEUS	Hercul? Nešto si mi poznat. Ti si...
197. HERCULES	Tvoj sin.
198. ZEUS	A, da, sad se sećam. Moj sin. Ha!!
199. ZEUS (CONT)	Uf! Kad smo već kod toga, je l' vama vruće ili šta? Mislim da ću malo da se brčnem, da se rashladim.
200. HERCULES (OS)	Šta im je to Had uradio?

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

201. TRIVIA

Jednom prilikom sam video nacрте za Hadovu palatu. Planirano je nekoliko bazena. Bazen sa bakterijom mesožderkom. Pa onda Bazen neverovatne vreline. I Bazen za zaboravljanje

202. ZEUS

Zdravo, je l' smo se upoznali?

203. TRIVIA

Izgleda da su izabrali taj za zaboravljanje.

204. HERCULES

Šta ćemo sad da radimo?

205. TRIVIA

Jesi li znao da prosečni bog znojenjem izgubi litar vode na svakih sat vremena?

206. HERCULES

Aha, i?

207. TRIVIA

Pa tvoj otac te se skoro setio dok se znojio. Mislim, ja samo lupam. Ali možda ima tu nešto.

208. HERCULES

Pa da! Možda ako bogovi izbace vodu iz bazena znojenjem, vratiće im se pamćenje!

209. HERCULES (CONT)

Hvala ti, Trivijo! Ne razumem zašto te svi potcenjuju. Ti si stvarno super koristan.

210. TRIVIA (PART OS)

Baš mi je drago. Prihvatam sve darove za božanstvo. Ali ne jedem crveno meso. Pokušavam to da izbacim.

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

211. HERCULES

Okupi sve bogove i odvedi ih do Hefestovog vulkana. To će ih baš oznojiti. A ja ću malo da preznojim Hada!

212. HERCULES (CONT)

Pegaze, idemo na Olimp!

213. HADES

Ne mogu da verujem da sam se zaključao spolja. Probao sam kreditnom karticom. I ništa. Kako tebi ide, a? Pošto imam čas rumbe za nekoliko minuta

214. HEPHAESTUS

Ovo je baš majstorski urađeno. Ko god je ovo napravio je pravi umetnik.

215. HADES

Ti si to napravio! Slušaj, čestitaj sebi posle, važi? Samo otvori tu prokletinju!

216. HERCULES

Kao heroj na obuci, moram da vas zamolim da se pomerite od kapije.

217. HADES

E pa, kao "bog na vlasti," moram da te zamolim da se izgubiš.

218. HERCULES

219. MENI JE VLAST PREDAO CEO OLIMP.HADES

Aha, važi. Super za tebe. E, Hefe, slušaj, upravo sam se setio da ti u stvari nisi moj majstor. Znaš šta si ti? Moj izbacivač. Izbaci ga.

220. HEPHAESTUS

Jasno..

221. HERCULES

Oooooph!

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
222. HADES	Dobar sam ja vođa.
223. TRIVIA	Hajde, vežbajte, ljudi.
224. TRIVIA (CONT, OS)	Da zabole ti mišići.
225. ZEUS	Jao, sve mi se vraća. Ja sam neko mnogo bitan.
226. ZEUS (CONT)	Neko koga ljudi cene.
227. ZEUS (CONT, OS)	Jao, pa mora da sam...
228. ZEUS (CONT)	... super model!
229. ZEUS (CONT)	Ha! Kakav sam dasa.
230. HEPHAESTUS	Sad si gotov!
231. PANIC (OS)	Jaooj!
232. PAIN	Jesi dobro?
233. PANIC	Dok god si ti uz mene, biću dobro.
234. PAIN	Ovaj... plašiš me!
235. HADES	Uh, ništa kao kad čovek udje u svoj dom.

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

236. HADES

E pa, vidimo se kasnije, luzeru. He. U stvari, ne vidimo se jer ću da čujem kad pokucaš, ali nećeš moći da uđeš. Ha! Uuuuf!

237. HADES (CONT)

Trivija!

238. TRIVIA

Kaže se Trajvija.

239. HADES

Kako si ti sad ušao ovde?

240. TRIVIA

Znam za jedna vrata pozadi za koja retko ko zna. Nikad ne potcenjuje moć nebitnih detalja.

241. HADES

Ne plašim te se ja. Šta je, jesi poludeo?

242. TRIVIA

Da li si znao da Zevsova munja može da istopi božansko salo za manje od dve nanosekunde?

243. HADES

Trajvijo, druže. He. Sta kazes da se ti i ja dogovorimo. Tebi zapadno krilo, meni istocno krilo. Mozemo zajedno da vladamo, sta kazes? Evo, da se pomirimo, mali poljubac, idemo dalje, sta kazes?

244. ZEUS (OS)

Al zamalo, Hade.

245. ZEUS (CONT)

Imas ti mnogo toga da mi objasnis.

246. HADES (PART OS)

Sta ima da se objasni? Vi ste flipnuli. Ja sam samo bio domacin. Kad smo vec kod toga, bolje da se vratim u svoj dom. Cao, drustvo, cao.

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

247. HERA

Oh, sine, tako se ponosim tobom.

248. ZEUS

Ha! Jednog dana ce se kapije Olimpa otvoriti za tebe.

249. HEPHAESTUS

Stvarom, ja sam bog? I to dobar? Ma zezas me.

250. ATHENA

Idi u saunu i sve ce ti se vratiti, veruj mi.

251. ZEUS

Javi se nekad, sine.

252. ZEUS (CONT)

Trivijo....

253. TRIVIA

Trajvijo....

254. ZEUS

Mogli bismo malo bolje da se upoznamo. Sedi pored mene za večerom.

255. TRIVIA

Sa leve ili sa desne strane? Da li si znao da kad neko sedi sa božje desne strane, znači da je moćan, a kad sedne sa leve, treba da mu dodaje začine?

256. ZEUS

Ovaj, upravo sam se setio. Već sam jeo.

257. PHIL

Uspeo si, mali! Uspeo si!

258. HERCULES

U čemu?

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

259. PHIL

Upao si u herojsku vikend radionicu! I to kao počasni gost! Gledaj!

260. HERCULES

"Potkrala se strašna greška pa smo zanemarili vaš talenat. Voleli bismo da to ispravimo i pozivamo vas da održite predavanje na našem forumu. Tema je Napredno herojstvo sa Herkulom? Jao čoveče! Pa ja vodim ovaj predmet!

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

261. PHIL

Baci kosku!

262. PHIL

Yiiiiii!

263. PHIL (CONT)

Uh. Sledeći put baci koscicu!



CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

TITLE

"DISNEY'S HERCULES"

EPISODE TITLE

"HERCULES AND POOL PARTY"

ESTABLISHING - THE UNDERWORLD - ETERNAL NIGHT / CHEERY MUSE

1. NARRATOR (VO)

The Underworld. The pit of doom. The maelstrom  
of anguish. The sewer of suffering. The...  
(*"maelstrom" : whirlpool*)

2. TERPSICHORE

Time out, Bob. This is a downer.  
(*"Time out" : meaning to stop for a minute*)  
(*"Bob" : the real name of the Narrator is  
Robert Stack*)  
(*"downer" : depressing*)

3. THALIA

Ya can't kick off a show, sounding all down and  
gloomy.  
(*"kick off a show" : slang phrase meaning to  
begin a show*)  
(*"down" : meaning depressed*)

4. NARRATOR (VO)

This is the Underworld. It is down and gloomy.

5. TERPISCHORE

Oh. Well, you go then. Call us when you need a  
hot song (GIGGLE).  
(*"hot" : popular*)

6. NARRATOR (VO)

(CLEARS THROAT, THEN SAYS MORE  
FORCEFULLY:) Ahem. The Underworld. The  
domain of Hades. Lord of the dead. And not a nice  
guy.

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
7. HADES	All right, what "fun" is in store for me today? ( <i>"in store" : idiomatic phrase meaning what fun is on the agenda for today</i> )
8. PAIN	Well, your surliness, I have a purchase order for one. ( <i>"your surliness" : Pain always addresses Hades with a negative title</i> )
9. HADES	(FLATLY) Fine.
10. PANIC	The demon spawn of sector three want a ride-share program.
11. HADES	(FLATLY) Uhhh, great.
12. PAIN	And the torture masters of Tartarus are almost down to their last lash. ( <i>"Tartarus" : Greek; a section of Hades reserved for punishment for the wicked</i> )
13. PAIN (CONT, OS)	Whip requisition. Sign here. (BEAT) And here. (BEAT) Initial here. Here. And here.
14. HADES	(SIGH) Ugh! I gotta get out of this basement.
15. HADES (CONT, PART OS)	Ugh! The other gods get to make wine. Love. War. They even get a view. What do I get? (GRUNT)
16. HADES	Who is this?

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

17. POOL CLEANER

Good question. Who am I?

18. HADES

(REALIZING) Oy. Another wasted pool cleaner.

19. PAIN

What's the deal with this lethe water stuff again? I-I-I forget.

*("lethe" : in Greek mythology the water in Hades whose waters cause drinkers to forget their past)*

20. HADES

Yeah. That would be why we call it "The Pool of Forgetfulness?"

21. PAIN

Huh?

22. PANIC

Maybe a dip in the old lethe pool will help you "forget your troubles."

*("dip" : a short swim)*

23. HADES

Yeah, right. What good's a god who can't remember (LIGHTBULB) Who he is?

24. HADES

Yes! If Zeus and this god squad forget who they are,... I got a clear shot at the top. My zip code will be 9021O-lympus! Ha!

*("clear shot at the top" : slang phrase meaning a direct opportunity to attain the highest position)*

*("9021-0-lympus" : a play on the Beverly Hills, California mail zip code 90210, very prestigious number)*

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

25. HADES (CONT)

Boys, we're gonna need some invitations! I am gonna throw a pool party they'll never forget.  
(CHUCKLE) Oh, wait, I'm sorry, they will. Won't they?

INT. PHIL'S KITCHEN - DAY

INSERT

*SCROLL*  
YOUR FACE HERE

26. HERCULES (OS)

Oh! I can't wait for the Hero Weekend Workout Workshop.

*(Note: Weekend Workout Workshop note alliteration)*

27. HERCULES (CONT)

Man, what a line-up! Dragon slaying tactics with Cadmus. Advanced monster mangling with Agamemnon. (MUNCHING)

*("line-up" : an alignment of persons having a common purpose or interest)*

*("Cadmus" : Greek, the legendary founder of Thebes)*

*("Agamemnon" : Greek, a king of Mycenae and leader of the Greeks in the Trojan War)*

28. HERCULES

I'll be training with all the greats!

29. PHIL

Ah, don't get your hopes up, kid. It's not what you know, it's who you know. And, uh, they don't know you. Ya know?

30. HERCULES

But it was your idea in the first place, Phil.

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

31. PHIL

Yeah... you see... I'm sorry, Herc, ya didn't make the cut.

*("you didn't make the cut" : in this case the cut means not being accepted into the Weekend Workout Workshop )*

32. HERCULES

What??

33. PHIL

I was eating the evidence so you wouldn't find out (CHOMP).

*("find out" : to discover something)*

34. HERCULES

How could you do that?

*("that" : referring to Phil not telling Hercules about the cut and then hiding the evidence)*

35. PHIL

I'm half-goat. It's good paper.

*("I'm...paper" : Phil thinks Hercules means how could Phil eat the paper)*

36. HERCULES

(SKIMMING) "Sincere regrets... aren't enough heroic acts on your resume... twelve labors short, Phil.

37. PHIL

Ah, they just don't know potential when they see it.

38. PHIL (CONT)

Give it a few years, kid, you'll be teaching that workshop.

INSERT

*SCROLLS*  
(GREEK WRITING)

INT. HADES' PALACE - DAY

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
39. PANIC (OS)	"You are cordially"
40. PAIN	How many "J's" in "cordially?" ( <i>"J's" : nonsensical, no J's in cordially</i> )
41. PANIC	I put three. It's always better to have too many.
42. HADES (OS)	Boys, how are the invitations coming?
43. HADES (CONT)	Zeus, Hera, Hermes, yeah, yeah, good, good... wait, Trivia? Who's that? ( <i>"Hera" : the sister and consort of Zeus</i> ) ( <i>"Hermes" : a Greek God of commerce, invention and travel</i> ) ( <i>"Trivia" : nonsensical god, one who is very intelligent but dull</i> )
44. PAIN	(PRONOUNCING:) Try-vee-ah. God of where three roads meet.
45. HADES	(PAINED) Oy, oy, I sat next to that guy at the roast for Prometheus. Jeez, I thought he'd never shut-up. Lose him. ( <i>"Prometheus" : A Titan who is chained and tortured by Zeus for stealing fire from heaven and giving it to man</i> ) ( <i>"Jeez" : exclamation expressing frustration</i> ) ( <i>"shut-up" : slang meaning to be quiet</i> )
46. PANIC	But, d-d-don't you wanna get rid of all the gods?
47. HADES	Pffft? He's no threat. What's he gonna do, he's gonna bore me to death with useless information? Lose him. Boom, gone.

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

*("Pffft" : exclamation expressing lack of concern)*  
*("Lose him" : meaning to get rid of him)*

EXT. HEPHAESTUS' VOLCANO - DAY

INT. HEPHAESTUS' VOLCANO - CONTINUOUS

48. PAIN

Dead Ex delivery.  
*("Dead Ex" : a play on the Federal Express Company who is a mail and freight delivery company)*

49. HEPHAESTUS

A party at Hades'. Sounds hot.  
*("hot" : slang meaning exciting)*

INT. POSEIDON'S UNDERWATER CASTLE - DAY

50. POSEIDON

A pool party?? (CHUCKLE) Why didn't I think of that?

EXT. GATES TO MT. OLYMPUS - DAY

51. HERMES

A pool party in the Underworld? Ha. That is so out it's in. I'll take it from here, cats.  
*("so out" : slang meaning a trend is gone)*  
*("so in" : slang meaning a popular trend)*  
*("cats" : referring to Pain and Panic)*

EXT. OLYMPIAN LAWN - DAY

52. TRIVIA (PART OS)

Do you know who was the first demi-god to bowl a 300 game?

53. APOLLO

Here we go.

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

54. ATHENA

No, Trivia do please tell us. We simply can't go on without knowing.



CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

55. ARES

Just throw the ball! I have started wars that have taken less time than this game! Throw it!  
(*"it" : referring to the ball*)

56. TRIVIA

Fine. I'm only trying to stimulate your minds, people.

57. ARES

How does he do that?  
(*"that" : referring to striking all the pins down at once*)

58. TRIVIA (PART OS)

Didn't you know you get more spin on the ball from a cumulo-nimbus cloud?  
(*"spin" : a certain way of throwing a ball*)  
(*"cumulo-nimbus cloud" : cumulus cloud often spread out in the shape of an anvil extending to great heights*)

59. ARES

How about if I put a spin on your...

60. HERMES

Ares. Apollo. Athena. Shindig alert. Dig this babes.  
(*"Shindig" : slang meaning party*)  
(*"Dig this" : slang meaning to understand something*)

61. APOLLO

A party?

62. APOLLO (CONT, OS)

Whose?

63. HERMES

Hmm, empty. Isn't that nutty.  
(*"nutty" : crazy*)

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

64. TRIVIA

Hmm, did you know the word "snub" is of Scandinavian derivation?

65. ATHENA

(GROAN) Oh, spare me. I do not want to go to one of Hades' gloomy parties.

*("spare me" : idiomatic phrase meaning not wanting to do something, to save someone from a unwanted experience )*

66. APOLLO

Talk about eternal torment!

67. ARES

What's the point of belly aching? Ya know Zeus is gonna make us go.

*("belly aching" : slang meaning to complain)*

INT. ZEUS' CHAMBERS - CONTINUOUS

68. ZEUS

I won't go, ya can't make me!

69. HERA

You have to, he's your brother.

70. ZEUS

Aren't we playing bridge with Odin and Frigga that night?

*("bridge" : a card game)*

*("Odin" : the supreme god and creator in Norse mythology)*

*("Frigga" : the wife of Odin and Norse goddess of married love and of the earth)*

71. HERA

That's next week.

72. ZEUS

But, Hera!

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

73. ZEUS (CONT)

(HUFFS) Oh, all right.

EXT. HADES' PALACE - NEXT DAY

74. HADES

Apollo, you're glowing, buddy!

75. HADES

Bacchus, my man whoah, what have you been working out, babe? Hah? Athena, (KISS) air kissHeh. Poseidon, wow, love the cologne what is that, Calvin Brine? (SNIFF) Nice, huh? Ares, love child, visualize world peace! Yeah!

*("Bacchus" : god of wine)*

*("working out" : exercising)*

*("air kiss" : throwing a kiss through the air)*

*("Calvin Brine" : a play on the designer Calvin Klein)*

76. ARES

What?

77. HADES

(LAUGHS) Hey! I got ya! Ha! Ba-da-bing! Heh-heh.

78. HADES

Zeus, Hera, so glad you could make it. Fashionably late, but here.

*("make it" : idiomatic phrase referring to being able to attend the function)*

79. ZEUS

Oh sorry, little brother. Traffic on the river Styx was murder. Ha! Murder?! Get it? Murder! It's, uh, your...

*("Murder" : double meaning 1) to kill someone  
2) something that is difficult)*

80. HADES

Murder, murder! Ha! Murder! Forget about it. Literally.

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

EXT. POOL OF FORGETFULNESS - SHORTLY THEREAFTER

81. VARIOUS GODS

(YAWNING)

82. ATHENA

The nectar's warm.

83. APOLLO

It's so dismal down here, I think my tan is fading.

84. HERMES

(YAWN) I'll say! Even my shoes want out.  
Whoa!

85. HADES

Oy, my pool party has everything. Yeah,  
everything except a party in the pool.

INSERT

*APRON*  
KILL THE COOK

86. HADES (CONT)

Uhn uhn uhn. You shouldn't eat before ya swim.  
You could get an ungodly cramp.

87. HADES (CONT)

Hey, this is a pool party, alright? "Pool," "swim."  
It's a combo. No combo, no food. Okay? Capice?  
(*"combo" : combination*)  
(*"Capice" : understand*)

88. HADES (CONT)

(SIGH) This isn't a party, this is a wake.  
Normally, I mean, ya know, that would be a good  
thing. But...

89. HADES (CONT, OS)

Boys! Boys! Come here.

90. PAIN/PANIC

(SCARED MUMBLES)

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
91. HADES	I need to pump some life into this party, okay? <i>("pump some life into this party" : meaning to bring some excitement to the party)</i>
92. PAIN	You're leaving?
93. HADES	No. You're singing. Now.
94. PAIN/PANIC	(SINGING) WHEN YOUR WEATHER'S UNGODLY HOT
95. PAIN/PANIC	(SINGING) AND YA WANNA KEEP COOL
96. PAIN/PANIC	(SINGING) DON'T FORGET TO HIT THIS REFRESHING SPOT
97. PAIN/PANIC	(SINGING) TAKE A DIP IN THE POOL <i>(Note: cool and pool rhyme)</i>
98. HADES	Eeee.
<u>INSERT</u>	<i>APRON</i> KILL THE COOK
99. PANIC	We'll go punish ourselves.
100. PAIN	Save ya the trouble.
101. HADES	Huh?

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
102. ZEUS	C'mon Dear, we've paid our dues. Oh, where did we park that cloud? <i>("paid our dues" : meaning that Zeus and his wife have spent an appropriate amount of time)</i> <i>("Dear" : term of endearment)</i>
103. HADES	Oh Zeusie, Zeus, what are ya leaving so soon? Come on! <i>("Zeusie" : a nickname for Zeus)</i>
104. ZEUS	Ha. I was just, er, looking for the little gods' room. <i>("little god's room" : referring to the bathroom)</i>
105. HADES	Go in the pool. <i>("go in the pool" : double meaning; 1) to go swimming in the pool 2) to go to the bathroom in the pool)</i>
106. ZEUS	Is that sanitary? <i>("that" : referring to going to the bathroom in the pool)</i>
107. HADES	I meant swim, swim in the pool. Come on, nobody makes a splash like the big Kahuna. Dive in. For me. Come on. <i>("big Kahuna" : meaning important person)</i>
108. ZEUS	Oh, okay, but then I've got to be going. You see, I've got a divine intervention scheduled at four.
109. HADES	Come on, it's a party. You gotta party down. "Forget" about work. <i>("party down" : meaning to have fun)</i>

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

110. ZEUS

(BIG BREATH) Come on in, the water's...

111. ZEUS (CONT)

...uh, uh, what was I talking about?

112. POSEIDON

Woo-hoo! Cannonball!

*("Cannonball" : a jump into water made with  
the arms holding the knees tight against the  
chest)*

113. GODS

Hmmm!

INSERT

*APRON*  
KILL THE COOK

114. HADES

Calling all gods.

115. HADES (CONT, OS)

Come and get it!

116. ZEUS

Uh, what's a god?

117. HADES

Me. Just me.

118. NARRATOR (VO)

With the gods' memories erased, who would rule  
the seas? Manage the seasons? Guide the sun?  
What would happen to the Grecian world with only  
Hades in charge?

EXT. ATHENS - SHORTLY THEREAFTER

119. ATHENIANS

(PANICKED WALLA)

120. PEGASUS

(WHINNY)

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
121. PHIL	Something is really wrong.
122. HERCULES	Are you kidding? It couldn't be more right!
123. HERCULES (CONT)	These people need a hero, and I need twelve good deeds to get into that hero workshop.
124. PHIL	That's the spirit. Carpe diem! ( <i>"Carpe diem" : nonsensical</i> )
125. HERCULES	What does that mean?
126. PHIL	Got me, kid. But it sounds go-get-em', don't it? ( <i>"go-get-em" : meaning to go after something with alot of energy</i> )
127. PHIL (CONT, OS)	Labor One, coming up!
128. PHIL (CONT)	You're on! ( <i>"on" : meaning time to perform</i> )
129. OLD WOMAN	Uh-oh.
130. HERCULES	(EFFORTS AND STRAINS)
131. HERCULES (CONT)	(GASP)



CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

INSERT

*STORE SIGNS*  
SPEEDY PITA MALTS CHOPS

132. HERCULES (CONT)

Oops.

133. HERCULES (CONT, OS)

Hey! Apollo's chariot! Without Apollo!

134. HERCULES

(EFFORTS AND STRAINING)

EXT. ATHENIAN STREET - CONTINUOUS

135. HERCULES

Whoa! (STRAINS) Whoa! Whoa!

136. ATHENIANS

(CHEERING)

137. PHIL

Way to go, kid. You're on fire today.  
(*"Way to go" : idiomatic phrase meaning good job, well done, fine performance*)  
(*"on fire" : doing everything right*)

138. ATHENIAN HOUSEWIFE

So's my house!  
(*"So's...house" : meaning that the Housewife's house is on fire*)

139. ATHENIAN HOUSEWIFE (CONT)

Thanks for the housewarming!  
(*"housewarming" : double meaning 1) to invite people into a new home by having a party 2) to burn one's house.*)

140. HERCULES

Oh, uh, I'll take care of it!

141. HERCULES

(EFFORTS)

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

142. HERCULES (CONT)

Uh-oh. Anybody got a light?

EST. SHOT - MT. OLYMPUS - CONTINUOUS

143. PANIC (PART OS)

Oooh, this bed is as soft as a cloud.

INT. BEDROOM - CONTINUOUS

144. PAIN

It is a cloud. Duh!

INT. ZEUS' PALACE/HALLWAY - CONTINUOUS

145. PANIC (OS)

(GIGGLES) Oh, that explains the sky blue motif.  
(GIGGLES).  
(*"motif" : theme*)

146. PAIN

Where did you suppose Zeus keeps the  
thunderbolts?

147. TRIVIA

(SOTTO VOICE) Pain and Panic. Lackeys of  
Hades.  
(*"Lackeys" : servants*)

148. PANIC (OS)

I can't believe the gods couldn't figure out that  
Hades' party was really an evil scheme.  
(CHUCKLE).

149. TRIVIA

Well that eases the pain of the snub a little.  
(*"snub" : to be shunned*)

150. TRIVIA (CONT)

I must stop the Lord of the Underworld? But how?

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
151. MUSE	(SINGING) THE WORLD IS GOING CRAZY WHILE THE GODS ARE OUT TO LUNCH
152. MUSE	(SINGING) THERE'S NO ONE IN CONTROL NOW GREAT GREECE WAS IN A CRUNCH <i>(Note: Lunch from previous line and crunch rhyme)</i>
153. MUSE	(SINGING) THE PARTY'S ON IT'S ROCKETS NOW THAT BACHUS DOESN'T SHOW
154. MUSE	(SINGING) SINCE DEMETER'S GONE BANANAS IN THE SUMMER WE GET SNOW <i>(Note: show from previous line and snow rhyme)</i>
155. MUSE	(SINGING) SINCE THE GODS WENT SWIMMING THEIR WITS WENT DOWN THE DRAIN
156. MUSE	(SINGING) WHY DON'T THEY REMEMBER LETHE WATER ON THE BRAIN. <i>(Note: drain from previous line and brain rhyme)</i>
157. MUSE	(SINGING) THE FISH AIN'T BUSY BITING CAUSE POSEIDON'S ALL WASHED UP AND NO ONE FEELS LIKE FIGHTING <i>(Note: biting and fighting rhyme)</i>
158. MUSE	(SINGING) NOW THAT ARES HORSE IS STUCK

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

ATHENS IS IN CHAOS  
SINCE ATHENA WENT ASTRAY  
AND MIGHTY ZEUS IS LOW ON JUICE  
SO HE CAN'T SAVE THE DAY  
*(Note: astray and day rhyme)*

159. MUSE

(SINGING) CAN TRIVIA STOP HADES  
BEFORE WE GO INSANE  
WHY DON'T THEY REMEMBER LETHE  
WATER ON THE BRAIN!  
*(Note: insane and brain rhyme)*

INT. ZEUS' PALACE/HALLWAY

160. TRIVIA (PART OS)

Wait, Zeus had a son. Hercules. Half-god, half-mortal. He'll do.  
*("He'll do" : meaning that Hercules will be acceptable)*

EXT. MT. OLYMPUS - CONTINUOUS

161. PAIN

We better lock up. Don't want any riff-raff getting in while we're gone.  
*("lock up" : to secure things)*  
*("riff-raff" : slang meaning thieves)*

162. HADES (OS)

Aaah...

163. HADES (CONT)

... finally, the penthouse! Ha!  
*("penthouse" : referring to Zeus's home)*

164. HADES

(GRUNT)

165. HADES

Did you lock this gate?

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
166. PAIN	(PROUDLY) Of course. Didn't want anybody getting into your new home.
167. HADES	Like...me?? Where's the key?
168. PANIC	K-key?
169. HADES	Yes, that little thing that goes in this hole.
170. PANIC	Well, we guessed you'd have a skeleton key. Y- You have lots of skeletons. (NERVOUS GIGGLE). <i>("skeleton key" : a key with the large part of the bit filed away to enable it to open low quality locks as a master key)</i> <i>("skeletons" : referring to all the dead bodies in the Underworld)</i>
171. HADES	And I'm about to add two more to my collection! Open it, now!
172. PANIC/PAIN	(PANICKED ADLIBS)
173. HADES	Enough already! Go get Hephaestus! He built this gate, he can open it!
174. PAIN	Sure thing!
175. PANIC	We won't let you down! <i>("We...down" : meaning Pain and Panic will not disappoint Hades)</i>
176. PANIC	We, we probably will!

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

EXT. ATHENS - DAY

177. ATHENIAN #1

Goddess of Wisdom, we beseech you. Athena, we  
beseech you. Oh Goddess, we beseech you.  
(*"beseech" : to beg*)

178. ATHENIAN #2

"Help us, Athena!"

179. ATHENAIANS

(BG WALLA)

180. TRIVIA

Is anyone here named Hercules?

181. ATHENIAN #1

We're beseeching here! Do ya mind!

182. ATHENIANS

(*"HELP US, DEMETER!" WALLAHS*)

183. TRIVIA

Yo, Hercules, are you in here?

184. LITTLE OLD ATHENIAN (OS)

O Trivia, he who knows so much about that which  
matters so little:

185. LITTLE OLD ATHENIAN (CONT, PART OS)

who played the third spear carrier from the left in  
last years production of Antigone?  
(*"Antigone" : a play*)

186. TRIVIA

You're kidding! The Grecian world is crumbling  
around you and that's all you want help with?

187. LITTLE OLD ATHENIAN

It's a diversion.

188. TRIVIA

Oh. It was Keanucles, the extra.

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

*("Keanucles" : nonsensical name referring to the extra actor)*

189. LITTLE OLD ATHENIAN

Oh, thank you.

190. PHIL

Kid, I know you wanna beef up the resume, but you're missing the big picture.

*("beef up" : slang meaning to make something stronger; to supplement something)*

*("big picture" : meaning to see the whole story)*

191. HERCULES

(EFFORTS)

192. PHIL

The world's falling apart! Forget that workshop. We have to find out why all the gods have checked out!

*("checked out" : to have left, departed)*

193. TRIVIA

This god is in.

194. PHIL

Trivia, god of where three roads meet? Oh, that comes in handy in a time of crisis.

195. TRIVIA

Don't sass. I could have you paved. And it's Try-vee-ah.

*("sass" : meaning to talk back)*

196. PHIL

Big diff! Come on, Herc.

*("diff" : difference)*

197. TRIVIA (PART OS)

You're Herc? As in Hercules?

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

198. TRIVIA (CONT)

I've been looking for you. Hades has done something to the gods.

199. HERCULES

All of them?? Even my father?

200. TRIVIA

(BITTERLY) Every god but me. I know I'm not the life of the party, but the least Hades could do is overthrow me, too.

*("life of the party" : idiomatic phrase meaning to be an exciting person)*

201. HERCULES

He must be trying to take over Mt. Olympus.

202. HERCULES (CONT, OS)

We've got to stop him!

203. HERCULES (CONT)

Pegasus, to the Underworld!

204. PEGASUS

(WHINNEY)

EXT. THE UNDERWORLD/POOL OF FORGETFULNESS - DAY

205. TRIVIA

Oh my gods.

206. VARIOUS GODS

(SIGHS AND MOANS)

207. ZEUS

Errr, excuse me, young man. Do you know what this thing is?

*("thing" : referring to the lightening bolt)*

208. HERCULES/TRIVIA

Huh? (GASP)

209. HERCULES

Father, it's me, Hercules! Don't ya remember me?



CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

210. ZEUS

Hercules? You look familiar. You're...

211. HERCULES

I'm your son.

212. ZEUS

Of course, I remember now. My son. Ha!

213. ZEUS (CONT)

Whew! Speaking of sun, is it hot down here or what? (CHUCKLE) Eh, think I'll take a dip in the pool to cool off.

214. HERCULES (OS)

What did Hades do to them?

215. TRIVIA

I saw bluescrolls of Hades' palace once. There were several pools considered. A Pool of Flesh-Eating Bacteria. A Pool of Prickly Heat. A Pool of Forgetfulness.

*("bluescrolls": play on the word "blueprints")*

216. ZEUS

Hello, have we met?

217. TRIVIA

I'm guessing they went with forgetfulness.

218. HERCULES

What're we gonna do?

219. TRIVIA

Did you know the average god loses a pint of water through perspiration every hour?

220. HERCULES

Yeah, so?

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

221. TRIVIA

Your father almost remembered you when he was perspiring. I'm just riffing here. Maybe there's a connection.  
(*"riffing" : thinking*)

222. HERCULES

Yeah! Maybe if the gods sweat off the water from that pool, they'll get their memories back!

223. HERCULES (CONT)

(CHUCKLE) Thanks, Trivia! I don't know why everyone underestimates you. You're, you're really handy to have around.

224. TRIVIA (PART OS)

Glad to be of help. I do accept burnt offerings. But no red meat. I'm trying to cut down.  
(*"burnt offerings" : double meaning 1) burnt food. 2) an offering of burnt animals.*)  
(*"cut down" : meaning trying to stop*)

225. HERCULES

You round up everybody and take them to Hephaestus' volcano. That'll make them sweat. I'm gonna go make Hades sweat!

226. HERCULES (CONT)

Pegasus, To Mt. Olympus!

227. PEGASUS

(WHINNEY)

EXT. GATES TO MT. OLYMPUS - DAY

228. HADES

I just can't believe I locked myself out. I tried a credit card. No luck, ya know? So, how's that coming 'cause I got a (COUGH) rumba lesson in a few minutes.  
(*"rumba lesson" : referring to a dance lesson*)

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

229. HEPHAESTUS

(GRUNT) This is quality work. Whoever built it is a real craftsman.

230. HADES

You built it! Look, congratulate yourself later, will ya? Just open the thing now!

231. HERCULES

(MUFFLED) As a hero in training I must ask you to step away from the gate.

232. HADES

Well, a "god in charge," I must ask you to get lost.

233. HERCULES

234. I AM EMPOWERED BY THE MIGHT OF ALL OLYMPUS.HADES

(UNIMPRESSED) Ah yeah. Well, good for you.

(TURNS TO HEPHAESTUS) Look, oh, hey, Heph, I just remembered that you're not my handyman. What was I thinking? You're my bouncer. Bounce him.

*("Heph" : short for Hephaestus)*

*("bouncer" : a person who removes unwanted people from the premise)*

*("bounce" : to throw someone off the premises)*

235. HEPHAESTUS

Gotcha. (GROANS)

236. HERCULES

(STRAIN) Ooooph!

237. HERCULES/HEPHAESTUS

(FIGHTING GRUNTS AND GROANS)

238. HADES

Ya know, I delegate well.

INT. HEPHAESTUS' VOLCANO - DAY

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

239. TRIVIA

Work it out, people.  
(*"Work it out" : referring to exercising*)

240. TRIVIA (CONT, OS)

Feel the burn.  
(*"burn" : referring to feeling pain in the muscles*)

241. ZEUS

Eh, it's coming back to me. I'm someone important.

242. ZEUS (CONT)

Someone people look up to.  
(*"look up to" : idiomatic phrase meaning to admire*)

243. ZEUS (CONT, OS)

Why, I must be...

244. ZEUS (CONT)

... a supermodel!

245. ZEUS (CONT)

Ha! I'm too sexy.

246. TRIVIA

(GASP)

EXT. MT. OLYMPUS - AS BEFORE

247. HEPHAESTUS

(PAINED SCREAM)

248. HERCULES

(EFFORTS)

249. HEPHAESTUS

(GROWLS!) You're going down!

250. PANIC (OS)

Yeouch!

CHARACTER / LOCATION	DIALOGUE
251. PAIN	You okay, pal?
252. PANIC	I'll be okay as long as I have you.
253. PAIN	Uh, You're...you're scaring me!
254. HERCULES	(EFFORT)
255. HEPHAESTUS	(EFFORT)
256. HADES	Ahh, there is nothing like closing escrow. (CHUCKLE) <i>("escrow" : a deed for property held in trust by a third party)</i>
257. HADES	Well, see ya later, loser boy. Heh. Actually, I won't be seeing you because I'll hear ya knocking, but ya can't come in! Hah! Oooooof!
258. HADES (CONT)	Trivia!!
259. TRIVIA	That's Try-vee-ah.
260. HADES	How did you get in there?
261. TRIVIA	There's a little known back door I know about. Never underestimate the power of trivia.
262. HADES	You're no threat to me. What are you crazy?

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

263. TRIVIA

Did you know Zeus' thunderbolts can burn away a god's hide in less than two nanoseconds?  
(*"nanoseconds" : one billionth of a second*)

264. HADES

Try-vee-ah, pal. Heh. Try this on for size. You take the west wing and I'll take the east wing. We can do like a duo deity dealie, huh? Whadda ya say? Little schmoosh, little kiss, we'll carry on, come on?  
(*"dealie" : deal*)  
(*"schmoosh" : slang meaning to chat*)

265. ZEUS (OS)

Nice try, Hades.

266. ZEUS (CONT)

You've got some explaining to do.

267. HADES (PART OS)

What's to explain? You lost your minds. I-I-I-I was housesitting. Hey, ya know, speaking of houses, I better get back to mine. Ciao, babe, ciao.  
(*"Ciao" : good-bye*)

268. HERA

(KISS) Oh, you have done well, son.

269. ZEUS

Ha! Someday the gates of Olympus will open for you.

270. HEPHAESTUS

Really, I'm a god? A nice one? You're pulling my leg.  
(*"You're pulling my leg" : slang phrase meaning that Hephaestus thinks that Zeus is lying to him*)

271. ATHENA

Hit the sauna, it'll come back to you, trust me.

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

272. ZEUS

Don't be a stranger, son.

273. ZEUS (CONT)

Trivia....

274. TRIVIA

Try-vee-ah

275. ZEUS

We need to get to know each other better. Sit next to me at dinner.

276. TRIVIA

On the left or on the right? Did you know that sitting on the right hand of a god signifies power, while sitting on the left means you pass the condiments.

*("condiments" : salt, pepper, ketchup, mustard, pickles)*

277. ZEUS

Er, I just remembered. I already ate.

EXT. PHIL'S PLACE - LATER THAT DAY

278. PHIL

You're in, kid! You're in!

279. HERCULES

In what?

280. PHIL

The Hero Weekend Workout Workshop! And you're headlining! Look!

281. HERCULES

"Due to an abacus error, we underestimated your talent. We'd like you to be a guest speaker at our forum..." (INCREDULOUSLY:) "High-Level Heroics with Hercules?" Wow! I'm teaching a class!

*("High...Hercules" : note alliteration)*

CHARACTER / LOCATION

DIALOGUE

---

282. PHIL

Gimme five!

*(“give me five” : exclamation meaning to slap  
ones hand with another person to congratulate  
them on an accomplishment)*

283. PHIL

Yiiiiii!

284. PHIL (CONT)

Oy. Next time, gimme one.

THE END



prevod: Ana Stanojević

# LILO&STITCH eps011

ZELENKO

LILO (VO)

Dragi Henri...

LILO

...Dobila sam tvoje poslednje pismo i mnogo se obradovala.

LILO

Drago mi je što ćeš uskoro da budeš na slobodi. Svima je potrebno vreme da napune baterije – posebno vama, hrabrim ljudima u uniformi.

LILO

Od kad sam vam poslednji put pisala, zbližila sam se sa jednim ilegalnim ...

LILO

... genetičkim eksperimentom sa druge planete. Zove se Stitch.

LILO

U početku je imao nekih disciplinskih problema, ali od tada se dosta promenio.

STITCH

Uga.

LILO

Drži se, vojniče! Voli te, Lilo.

POSTAL WORKER

Kamp Pendleton?

LILO (ON)

Mi se dopisujemo.

LILO

Hej!

LILO (OS)

Vidi šta sam našla! Bilo je tamo  
na podu!

LILO (ON)

Sigurno je bilo među nečijim  
pismima.

LILO (OS)

Eksperiment 509!

JUMBA

Hmm... 509.

JUMBA (OS)

Poljoprivredni eksperiment.

LILO (ON)

Biljka?

JUMBA (ON)

Eksperiment. Dizajniran za  
nasilje i ne može biti uništen. U  
jednom trenutku izgleda kao  
bezopasna biljka a onda skoči  
kao divlja zver i počne da  
napada!

LILO

Hajde da ga aktiviramo i nađemo  
mu pravo mesto.

JUMBA (OS)

Ne, ne, ne! Previše je rizično.

LILO

Ali ako se sprijateljimo, neće nas napasti.

JUMBA

Hoćeš da se sprijateljiš sa biljkom? Kako je to dirljivo. I blesavo.

JUMBA

Ne, ne može da se aktivira a da se ne izložimo velikoj opasnosti.

JUMBA

Naravno, za mene je to zabavno, ali za planetu... zauvek pogubno.

LILO

Ali--

JUMBA (ON)

Kraj priče. Nemoj da budeš tužna. Stotine eksperimenata slobodno haraju ostrvom i prave kaos. Sprijatelji se s njima.

LILO

Aha. imam čas plesa. Vidimo se.

MERTLE (OS)

"Dodite na gradski vašar. Biće puno hrane, zabave i to je poslednja prilika da vidite stari vodovod. "

TERESA

Dobro da smo ga se otarasili. Baš je bio jeziv.

YUKI

Ali meni liči na džinovski ananas. To nije jezivo.

TERESA

Za mene jeste.

ELENA

Jedva čekam vašar. Ponudiću im svoju korpu koju sam napravila za takmičenje za najbolji ručni rad.

YUKI

Ja ću da se takmičim u bacanju paradajza. Nema ništa kao gađanje nekog pravo u lice prezrelim paradajzom.

MERTLE (ON)

Ja ću definitivno da osvojim plavu mašnicu u takmičenju orhideja.  
Šta ćeš ti, lujko-Lo?

LILO

Ja...se isto...takmičim u orhidejama.

MERTLE

Kakva je tvoja?

LILO

Crna.... na tufne.

MERTLE

Ti ne znaš ništa o svetu orhideja.

LILO

E, znam!

MERTLE

Je li? Kladim se u ekskluzivna prava na Pećinu Maipuli za celu nedelju da će moja orhideja da pobedi tvoju.

YUKI

Pećina Maipuli... ovo je ozbiljno.

ELENA

To je najbolja i najtajnija plaža  
na celom ostrvu!

MERTLE

Nije valjda da se plašiš da  
izgubiš?

LILO

Ja? Da se plašim? Ha!

MERTLE

Dobro. Onda ćemo definitivno da  
idemo na Maipuli bez raznih  
čudakinja da nas prate.

LILO

Moram da pobedim na tom  
takmičenju orhideja.

STITCH (OS)

Ooh!

LILO

Moram da posadim orhideju pre  
vikenda. Šta ti gledaš?

LILO (OS)

"Mislite da ste opasni? Dokažite  
da ste pravi kauboj na rodeu  
gradskog vašara. "

STITCH (ON)

Ooh!

STITCH (OS)

Beega.

LILO

Plikli, je l' možeš da mi  
pomogneš da zasadim orhideju  
za gradski vašar?

PLEAKLEY

Gradski vašar? Kakav gradski  
vašar?

LILO

Pa vašar grada Kokaua. Imaju  
luna park i hranu i takmičenja sa  
cvećem.

PLEAKLEY

A šta je sa ananasima?

LILO

Biće takmičenje u voću i povrću  
iz bašte.

PLEAKLEY

Voće iz bašte? Mogu da  
učestvujem sa svojim  
džinonosom!

PLEAKLEY

Džinonos će potpuno da promeni  
lice havajske industrije ananasa...  
promeniće lice sveta.

JUMBA (OS)

Počinješ da zvučiš kao neki zli  
genije.

PLEAKLEY

Možda. Ali ja ću da budem zli  
genije za dobrobit ljudi.

JUMBA (ON)

Uvek se tako počne. Evo  
genijalnog zlog đubriva koje si  
tražio.

LILO

A šta je sa mojom orhidejom?

PLEAKLEY

Žao mi je, Lilo, ali ne mogu da  
gubim svoje dragoceno vreme na  
nešto tako banalno. Potreban sam  
mom džinonosu. A svetu je  
potreban moj džinonos.

PLEAKLEY (OS)

Bambusovi trkači zauzimaju moj  
privatni raj.

LILO

Trkači?

PLEAKLEY (ON)

Matična biljka pušta svoje zle,  
napadne, uporne pipke u vidu  
korenja.

PLEAKLEY

Ko god je ovo zasadio, zar nije  
mogao da iseče korenje, da mi se  
ne širi tu po bašti? Kako su  
bezobzirni.

LILO

Ko će sad da mi pomogne da  
uzgajam orhideju?

PLEAKLEY (OS)

Zar nemaš nekakvu sestru ili tako  
nešto?

NANI (OS)

Žao mi je, Lilo, ali stvarno  
nemam ...

NANI (ON)

... vremena da ti pomognem oko  
sajma. Ja radim!

LILO

Ali hoću da učestvujem u  
takmičenju.

CUSTOMER (OS)

Hm, gospodice, je l' imate drugu  
...

CUSTOMER (ON)

... masku? Ova mi ne stoji kako  
treba

NANI

Oh, da gospodine. Evo, izvolite.

NANI

Da si mi rekla par nedelja ranije -  
-

LILO

Ali tek sam danas saznala!

NANI

Lilo! Imam mušteriju!

CUSTOMER (OS)

Ovaj, gospođice? I ova maska mi  
je mala.

NANI

Hm, u redu. Evo ...

NANI (OS)

... probajte ovu.

LILO

Ali moram u nečemu da  
učestvujem. Mirtl sa orhidejom,  
Plikli sa zlim džinonosom, Stitch  
će da bude kauboju u rodeu...

NANI

Kauboju nose čizme, a ne peraja.  
Vidi, uzgajanje orhideje dugo  
traje. Možda možeš da se prijaviš  
sledeće godine.

CUSTOMER

Oh, ovaj, gospođice?

CUSTOMER (ON)

Žao mi je, ali ova...

LILO

Maska vam ne valja zato što  
imate čudan oblik glave!

STITCH

Baćuga.

NANI

Heh-heh... deca.



LILO

Moraću nedelju dana da se  
klonim pećine Maipuli ako ne  
nađem način da pobedim Mirtl.

LILO

Stitch, je l' me ti uopšte slušaš?

STITCH

Jihaaa!!

LILO

Super. Ti ćeš da pobediš na  
rodeu, a ja tonem. A samo mi  
treba jedna prokleta biljka.  
Čekaj malo.. možda bih mogla  
nešto da zasadim do sutra...

STITCH

Wah!

STITCH

Oh!

LILO

Treba mi tvoja pomoć.  
Idemo da ukrademo eksperiment  
509.

## ACT TWO

LILO

Ššš!

LILO

Znam da je ovaj eksperiment  
dobar, jer ga je Džamba ovde  
zaključao. Najbolje stvari su  
uvek zaključane, kao na primer  
dijamanti ili donji veš.

STITCH

Ka-ćii-noste?

LILO

Moram nekako da pobedim.  
Otvori.

STITCH

Mućapinća.

LILO

Baš ti mahalo.

LILO

Ovo će da reši sve moje probleme.

LILO

Od malo zlog genijalnog đubriva ne boli glava..

LILO (OS)

O, zdravo, plava mašnice.

LILO

Kul!

LILO

Hajde da malo pojačamo te mišiće.

LILO

Hej, sviđa ti se!  
Super. Sad si spreman za vašar.  
Vidimo se sutra, zelenko!

LILO

Dobro jutro, Zelenko!  
Opa-la! Pa on je prelep!

LILO

Stitch! Pomozi mi da ga  
presadim da možemo da ga  
ponesemo na vašar.

STITCH (OS)

Eegada.

LILO

Wow.

STITCH

Kako je!.

LILO (OS)

Ovo je strava! Čim osvojimo  
plave mašnice ...

LILO (ON)

... Idemo u luna park da se  
vozimo!

PLEAKLEY

Gde je takmičenje? Moj džinonos  
je težak!

LILO

Ako hoćeš, ima mesta u mojim  
kolima

PLEAKLEY

O-o. Ta stvar će da povredi moj  
džinonos.  
Jupi!

PLEAKLEY (OS)

Tu je takmičenje. Plava mašnico  
...

PLEAKLEY (ON)

... i večna slavo, evo stižem!

LILO

Mislim da ovo izgleda baš kao  
orhideja, je l' da?

STITCH

Um, naga.

COWBOY (OS)

Zdravo, stranče.

COWBOY

Čujem da smo ti i ja jedini  
takmičari u ovom takmičenju.

COWBOY (OS)

Vidiš ovo?

COWBOY (ON)

Imam takvih pet... Jedan za svaki  
put kad sam pobedio na rodeu. I  
ne planiram da me šesti put  
pobedi...

COWBOY (OS)

... neki stranac.

STITCH

Agata!

LILO

Pomozi mi da postavim Zelenka.  
Onda pokaži tom hvalisavcu šta  
znaš!

STITCH

Baćuuu.

COWBOY

Opa, sinko, pravom kauboju ne  
može mala devojčica da kaže šta  
da radi!

STITCH

Čupi ćipa.

LILO

Rok-a-hula! Moj mali zelenko je  
porastao!

STITCH

Miića.

LILO

Znam, znam. Već je skoro vreme  
za rodeo.

MERTLE

Ti nisi orhideja.

MERTLE

O-o.

ORCHID LADY #1 (OS)

Nadala sam se da će jednog dana  
ova orhideja da postane takmičar.

ORCHID LADY #1 (ON)

Ali konkurencija je ove godine  
opasna. Jesi li videla Melinu  
orhideju? Mislim, stvarno.

ORCHID LADY #1 (OS)

Nemam nikakve šanse.

ORCHID LADY #2

Pa nije važno da li ćeš da pobediš ili  
izgubiš..

ORCHID LADY #2 (OS)

... važno je učestvovati, zar ne?

OLD LADY JUDGE #1  
(OS)

Ovo je jedan neverovatan ananas--

PLEAKLEY

Džinonos. Molim vas. Džinonos.

OLD LADY JUDGE #2

Opa. E pa, sigurno nisam videla ništa  
što može sa ovim da se meri.

OLD LADY JUDGE #3

Zaista. Mislim da džinonos zaslužuje  
plavu mašnicu.

PLEAKLEY

O, hvala vam! Hvala. Nemate  
predstavu koliko mi ovo znači.  
Svi ti sati mukotrpnog rada... ..

PLEAKLEY (OS)

...nagradila je ova slatka, slatka  
pobeda!

OLD LADY JUDGE #2

Šta je to?

OLD LADY JUDGE #3

Oh. Eno još jednog!

PLEAKLEY (ON)

Agh!

Ne!

ANNOUNCER (VO)

I evo nas, narode, još malo pa  
počinje naše takmičenje u  
jahanju bika. Da li će Zak Mekeli  
da zadrži svoju petogodišnju  
titulu šampiona?

ANNOUNCER

Ili će naš novi takmičar, poznatiji  
kao *Stranac*...

ANNOUNCER

... da mu oteža zadatak?

COWBOY

Jiiihaa!

ANNOUNCER

Zak Mekeli je danas u odličnoj  
formi. Treba samo 8 sekundi da  
izdrži u sedlu da bi se plasirao.

ANNOUNCER

I igra je počela, narode! Da  
vidimo šta kažu sudije.

ANNOUNCER

Svetog mu vepra. 99 poena. Opa-  
la!. Zak Mekeli je oborio  
sopstveni rekord!

STITCH

Ćubada.

LILO

Samo navali, kauboju!

STITCH

Bađo.

ANNOUNCER

Narode, ovaj stranac je možda  
mali ali definitivno je uporan!

ANNOUNCER

Šta to naše oči vide! On stoji na  
jednoj ruci! Pozdravite se sa  
starim Zakom, narode –taj matori  
je završio!

CROWD (OS)

Pet... šest...sedam...

LILO

Ovo ništa ne valja.

### ACT THREE

STITCH

Oh kadumba?

STITCH

Achaka!

LILO

Mislim da sam pustila botaničko  
zlo na grad. Šta ćemo sad da  
radimo?

LILO (OS)

Traktori? Kosilice? Sprave za  
seckanje?

LILO (ON)

Kao da se neka zla biljka bori sa  
dobrim silama.

STITCH

Vaa đakata kvista!

LILO

Drmni ga, Stitch!

LILO

Stitch!

Biljka treba da se potkreše!

STITCH

Eegada!

LILO

Moramo da se popnemo negde.

LILO

Svuda je oko nas!

LILO

Za sve sam ja kriva. Džamba je zaključao eksperiment u fioku jer je znao koliko je opasan a ja sam ga ipak uzela, samo da bih pobedila Mirtl. Sve sam uprskala!

STITCH

Ih.

LILO

Mogao bi makar da se pretvaraš da nisam uprskala, da bih se osećala bolje.

STITCH

Ne mogu.

LILO

Uf, u redu. Ja ću--

Gledaj, eno Zelenka.

LILO (OS)

Sve ove ostale biljke su sigurno izrasle iz njega



LILO (ON)

Kao onaj zli bambus o kom mi je  
pričao Plikli. Žalio se što mu  
neko nije isekao korenje.  
Možda kad bismo stavili korenje  
originala u neku kutiju, neće više  
moći da se širi.

STITCH

Ih!

LILO

Ali Zelenko je ogroman. U šta da  
ga stavimo?

STITCH

Ah! Bađiba!

LILO

Stani! Gde ćeš sad?  
Hej, odavde mogu da vidim  
svoju kuću!

LILO (OS)

Požuri!

LILO (ON)

Oni se šire!

STITCH

Jihhaaa!

TELEVISION REPORTER (OS)

Evo nas na vašaru grada  
Kokaua...

TELEVISION REPORTER

... gde je džinovska orhideja  
razbila svoju saksiju i proširila  
se...

NANI (OVERLAPPING)

A?

TELEVISION

REPORTER

... izazivajući urnebes.

NANI

Džamba!

JUMBA

Šta? Čemu takva hitnja?

NANI

Šta ti znaš o ovome?

TELEVISION REPORTER

Nikada nisam videla ništa slično.

Kao da je neka vanzemaljska  
biljka zaposela vašar. Džejms, je  
l' snimaš? O ne! O ne!

JUMBA

To je 509. Ali na televiziji izgleda  
moćnije  
Mala devojčica je prekršila važno  
pravilo.

LILO

Stitch! Požuri!

STITCH

Ooh! Baćiiiga ooh, ha-ha!

STITCH

Miiga nala kvista.

STITCH

Vaa!

COWBOY (OS)

Gde si, stranac!

COWBOY (ON)

Daj da ti pomognem.

COWBOY

Hvataj!

STITCH

Duboko zahvalan.

COWBOY

Samo nastavi, stranče!

LILO

Jupi, Stitch! Upalilo je!

LILO

Hej, Stitch, a kako ćeš da mu uhvatiš korenje?

STITCH

Ha!

LILO

Ja sam za.

LILO (OS)

Ne znam da li je to baš pravo mesto za njega ...

LILO (ON)

... ali mislim da je to jedino mesto gde možemo da stavimo Zelenka.

STITCH

Oh, ih.

OLD LADY JUDGE #1

(ON)

Jao, pogledaj samo ovu biljku.

OLD LADY JUDGE #2

Zar se ona nije takmičila sa ostalim orhidejama?

OLD LADY JUDGE #3

Jao, pa da... tačno. Mislim da smo došli do naše plave mašnice...

)

OLD LADY JUDGE #3

Evo, izvoli, mila.

COWBOY (OS)

Znaš, da nije bilo....

COWBOY (ON)

... onog preraslog maslačka,  
sigurno bi me pobedio u rodeu.

STITCH

Oh!

COWBOY

A ne, ne gospodine, pobedio bi  
me. Pravi kauboj ili pobeđuje  
kako treba...

COWBOY (OS)

...ili gubi kako treba, partneru.

STITCH

Oh, ta-čomba.

LILO

Izvoli.

MERTLE

Je l' to neki trik?

LILO

Ne. Ti si pobedila kako treba, ja  
nisam. Pećina Maipuli je tvoja  
celih nedelju dana.

MERTLE

Ne zezaš?

LILO

Jok.

MERTLE

Hej! Pećina Maipuli je naša celih  
nedelju dana bez ove lujke!

MERTLE/ELENA/TERESA/  
YUKI

Uraaaa!

LILO

Pravi kauboj zna da gubi kako  
treba.

NANI (OS)

Lilo!

NANI

Oh, Lilo, jesi li dobro?

LILO

Dobro sam

Je l' sam kažnjena?

NANI

Šta ti misliš?

LILO

Pa mesec dana je valjda okej.

NANI

kako ti zvuči nedelju dana?

PLEAKLEY

Moj... moj prelepi džinonos...

Nevinost...izgubljena.

NANI

Ako sad počnemo da planiramo za  
sledeću godinu, kladim se ...

NANI (OS)

... da će Mirtlina orhideja moći samo  
da pljune pod prozor tvojoj.

LILO (OS)

Wow, nisam znala da orhideje mogu  
da pljuju!

STITCH

Oh! Yippee ki-yay

**END OF EPISODE**

**END CREDITS**

# **DISNEY'S LILO & STITCH**

## **“SPROUT”**

**DOMESTIC PRODUCTION # 7L21-011  
FOREIGN EPISODE # F011**

**ENHANCED AS-BROADCAST TV DIALOGUE SCRIPT**

**THE FOLLOWING SCRIPT INCLUDES DEFINITIONS OF DIALOGUE, INCLUDING  
SLANG TERMS, COLLOQUIALISMS, FAMOUS PERSONS OR EVENTS, DOUBLE  
MEANINGS, PUNS AND OTHER IDIOMATIC OR OBSCURE REFERENCES  
NEEDING CLARIFICATION FOR FOREIGN AUDIENCES.**

Produced By:  
**WALT DISNEY TELEVISION ANIMATION**

Prepared By:  
**ROLOTTO LLC  
6458 HAYES DRIVE  
LOS ANGELES, CA 90048  
323-934-1326**

For:  
**DISNEY CHARACTER VOICES  
INTERNATIONAL, INC.**

**AUGUST 11, 2003  
RUNNING TIME: 22:39**

BREAKDOWN  
(page 1 of 1)

CAST	VOCALS
LILO	Main Title Vocal
STITCH	Pg. 2-3
PLEAKLEY	
JUMBA	
NANI	
MERTLE	
TERESA	
YUKI	
ELENA	
POSTAL WORKER (male, adult)	
CUSTOMER (male, adult)	
COWBOY (male, adult)	
ORCHID LADY #1 (female, adult)	
ORCHID LADY #2 (female, adult)	
OLD LADY JUDGE #1 (female, adult)	
OLD LADY JUDGE #2 (female, adult)	
OLD LADY JUDGE #3 (female, adult)	
ANNOUNCER (male, adult)	
CROWD (males/females, adults/children)	
TELEVISION REPORTER (female, adult)	

## MAIN TITLE SEQUENCE

### STITCH

Tooki bah wobbah!

### CHORUS

*`I laila, `O kaua `l la*

*No malihini O`hana*

Welcome, cousins, a come on by

*Aloha, e komo mai`*

*(cousins : note that Stitch refers to the other experiments as his cousins)*

*(note the rhyme of “o`hana” with “aloha” and of “by” with “mai”)*

### CHORUS

*`I laila, `O kaua `l la*

*No malihini O`hana*

Welcome, cousins, a come on by

*Aloha, e komo mai`*

*Aloha, e komo mai`*

### STITCH

*`Iki tookie nee hi!`*

### CHORUS

*`Iki tookie nee hi!`*

### STITCH

*`Aka tiki bah bah!`*

### WARRIORS

*`Aka tiki bah bah!`*

### STITCH

*`Gabba ika tasoopa?`*

### CHORUS

*`Gabba ika tasoopa?`*

### STITCH

*`Ooocha!`*

### CHORUS AND WARRIORS



`Ooocha!'

STITCH

`Chi-ka!'

CHORUS AND  
WARRIORS

`Chi-ka!'

STITCH, CHORUS AND  
WARRIORS

`Miki miki coconut'

*(coconut : a large nut that is common in  
Hawaii)*

CHORUS

`I laila, `O kaua`l la

*No malihini O`hana*

Welcome, cousins, a come on by

*Aloha, e komo mai`*

STITCH

Tooki bah wobbah!

CHORUS

`Aloha, e komo mai`

STITCH

<laughs>

CHORUS

`Aloha, e komo mai`

STITCH

B-Bye!

INSERT MAIN TITLE:

**DISNEY'S LILO & STITCH**

**END MAIN TITLE SEQUENCE**

## ACT ONE

FADE IN:

EXT. LILO'S HOUSE – ESTABLISHING – DAY

ESTABLISHING SHOT OF LILO'S HOUSE.

LILO (VO)

Dear Henry...

INT. STITCH DOME – DAY

CLOSE ON: LILO, WRITING A LETTER.

LILO

...I received your last  
communiqué with great joy.

LILO PLACES THE LETTER INTO AN ENVELOPE.

LILO

I'm glad to hear that you get to  
go on liberty soon. Everybody  
needs time to recharge --  
especially you brave men in  
uniform.

*("go...liberty" – a rest period for people  
serving in the military)*

*("recharge" – meaning 'relax and restore  
one's strength')*

LILO HOLDS UP A STAMP AND STITCH LICKS IT. LILO  
PLACES THE STAMP ON THE ENVELOPE.

CUT TO:

EXT. POST OFFICE - DAY

LILO AND STITCH WALK INTO THE POST OFFICE.

INSERT

On door  
US MAIL

LILO

Well, since I last wrote you, I've  
become best friends with an  
illegal...  
(*"wrote you" – 'wrote to you'*)

CUT TO:

INT. POST OFFICE - DAY

LILO AND STITCH ENTER.

INSERT

On vending machine  
STAMPS

LILO  
... genetic experiment from  
another planet. His name is  
Stitch.

LILO GIVES THE LETTER TO A POSTAL WORKER BEHIND  
THE COUNTER.

LILO  
He had a few discipline  
problems, but he's really come a  
long way.  
(*"really...way" – meaning to greatly  
improve one's self*)

STITCH REPEATEDLY PUSHES A BUTTON ON THE VENDING  
MACHINE. A LONG RIBBON OF STAMPS EXITS THE  
MACHINE. STITCH STICKS OUT HIS TONGUE, ALLOWING  
THE RIBBON OF STAMPS TO ROLL ACROSS IT, COATING  
THEM WITH DROOL.

STITCH  
Ooga.

LILO  
Stay frosty, soldier. Semper Fi!  
Love, Lilo.  
(*"Stay frosty" – meaning she hopes he  
remains cool, presumably because he is in a  
hot location*)

*(“Semper Fi” – the motto of the US Marine Corps, ‘Semper Fidelis’, Latin for ‘Always Faithful’)*

THE POSTAL WORKER INSPECTS THE LETTER.

POSTAL WORKER

Camp Pendleton?  
*(a US Marine Corps base located in California)*

LILO (ON)

He's my pen pal.  
*(“pen pal” – a friend one communicates with via correspondences)*

IN THE BACKGROUND, STITCH IS COMPLETELY TANGLED  
IN THE RIBBON OF STICKY STAMPS.

STITCH

<grunting>

LILO SEES A POD ON THE GROUND.

LILO

Hey!

INSERT

On pod  
509

LILO PICKS UP THE POD.

CUT TO:

EXT. LILO'S HOUSE - DAY

TO ESTABLISH...

LILO (OS)

Look what I found! It was right  
there on the floor.

INT. JUMBA AND PLEAKLEY'S ROOM – DAY

LILO TALKS TO JUMBA.

LILO (ON)

It musta been in somebody's  
mail.

*(“musta” – ‘must have’)*

LILO (OS)

Experiment Five-Oh-Nine!

JUMBA STUDIES THE POD.

JUMBA

Hmm... Five-Oh-Nine.

ANGLE ON: COMPUTER SCREEN.

INSERT

On computer screen  
509

JUMBA (OS)

Agricultural experiment.

LILO (ON)

It's a plant?

JUMBA (ON)

Experiment. Designed to be  
violent and indestructible. Looks  
like harmless plant one moment,  
but suddenly rises up like savage  
beast and attacks!

LILO

Let's activate it so we can find its  
one true place.

*(“one...place” – refers to Lilo finding a  
location on Earth for each experiment where  
they will be happy and useful)*

JUMBA TAKES THE POD.

JUMBA (OS)

No, no, no! Is too risky.

LILO

But we can make friends with it,  
and then it won't attack.

JUMBA

You're wanting to make friends  
with a plant? <laughs> Is very  
compassionate. Also silly.

JUMBA PLACES IT IN A DRAWER AND CLOSES IT.

JUMBA

No, impossible to activate  
without causing extreme  
destruction.

JUMBA USES A KEY TO LOCK THE DRAWER.

JUMBA

Of course is fun for me, but for  
planet's sake am putting away...  
permanently.

*(“putting away” – ‘storing in a safe place’)*

LILO

But--

JUMBA (ON)

End of discussion. Not looking  
so sad. Hundreds of experiments  
left on the loose, wreaking havoc  
on island! Make "friends" with  
those. <laughs>

*(“Not...sad” – meaning ‘do not appear so  
sad’)*

*(“left...loose” – meaning ‘are free’)*

LILO

Yeah. I gotta go to hula class.

See ya later.

*(“hula” – a native Polynesian dance)*

*(“See...later” – a casual farewell)*

DISSOLVE TO:

INT. KAIAULU HALE – DAY

CLOSE ON: A YELLOW POSTER.

INSERT

On poster  
COME TO THE

KOKAUA  
TOWN FAIR

*("Kokaua" – presumably a section or city of the US state of Hawaii)*

MERTLE (OS)

(reading)

"Come to the Kokaua Town Fair.  
Plenty of food, fun, and the last  
chance to see the old water  
tower."

INSERT

On poster  
PLENTY OF FOOD, FUN, AND THE  
LAST CHANCE TO SEE THE  
OLD WATER TOWER.

WIDE OUT TO REVEAL: THE HULA GIRLS READING THE  
POSTER.

TERESA

I say good riddance to the water  
tower. It's creepy.

*("good riddance" – a sarcastic or satisfied  
farewell)*

*("creepy" – frightening)*

YUKI

But it looks like a giant  
pineapple! That's not creepy.

TERESA

It is to me.

ELENA

I can't wait for the fair. I'm  
entering a basket I wove in the  
Kids Crafts competition.

*("I...wait" – 'I am very anxious')*

YUKI

I'm entering the tomato-tossing  
contest. There's nothing like

smashing someone in the face  
with an overripe tomato.  
*(“There’s...like” – ‘There is nothing as  
wonderful or fun as’)*

MERTLE (ON)  
I’m definitely getting the blue  
ribbon in the orchid competition.  
(beat)  
What about you, Weird-lo?  
*(“blue ribbon” – an award indicating the  
best in a certain competition)*  
*(“Weird-lo” – an insulting combination of  
‘weirdo’, meaning a strange or unusual  
person, and ‘Lilo’)*

LILO APPROACHES WITH STITCH.

LILO  
I’m... entering... an orchid, too.

MERTLE  
What kind of orchid?

LILO  
A black one... with polka dots.

MERTLE  
You know nothing of the orchid  
world.  
*(meaning Lilo is not skilled at growing and  
cultivating orchids)*

LILO  
Do too!  
*(emphatically meaning she is skilled at  
growing orchids)*

MERTLE  
Oh yeah? Betcha exclusive  
rights at Maipouli Cove for one  
whole week that my orchid will  
beat your orchid.  
*(“Betcha” – ‘I bet you’; said to offer a  
wager on the outcome of the competition)*  
*(“exclusive...Cove” – meaning only Mertle  
and her friends will be able to go to this*



*presumably nearby cove where the children  
socialize)*  
*("whole" – entire)*  
*("beat" – 'defeat in competition')*

TERESA/YUKI/ELENA

<gasp>

YUKI

(to Elena)  
Maipouli Cove... that's serious.  
*(meaning this is an important or crucial  
wager)*

ELENA

It's the best and most secret-est  
beach on the whole island!  
*("secret-est" – childlike way of saying 'most  
secretive')*

MERTLE

You're not scared to lose, are ya?

LILO

Me? Scared? Ha!  
*("Ha" – a defiant laugh)*

MERTLE

Good. We'll finally get to go to  
Maipouli Cove without any  
weirdoes hanging around.  
*("weirdoes" – slang insult for Lilo, implying  
she is strange and unusual)*

THE GIRLS LAUGH AND THEN EXIT.

LILO

(to Stitch)  
I have to win the orchid  
competition.

STITCH IS LOOKING AT ANOTHER POSTER.

STITCH (OS)

Ooh!

LILO

I just need to grow an orchid by  
this weekend. What are you  
looking at?

LILO LOOKS AT THE POSTER. A PICTURE OF A COWBOY ON  
A BRONCO IS ON THE POSTER.

INSERT

On poster  
THINK YOU'RE TOUGH?  
PROVE YOU'RE A REAL COWBOY  
AT THE  
KOKAUA  
TOWN FAIR  
RODEO  
(*"Tough" – strong or resilient*)

LILO (OS)

(reading)

"Think you're tough? Prove  
you're a real cowboy at the  
Kokaua Town Fair Rodeo."

STITCH SMILES AND NODS.

STITCH (ON)

<gasp> Ooh!

DISSOLVE TO:

INT. LILO'S HOUSE – LIVING ROOM - DAY

CLOSE ON: A PICTURE OF COWBOYS ON HORSES IN A  
BOOK.

STITCH (OS)

Beega.

STITCH CLOSES THE BOOK AND EXITS TO COLLECT  
VARIOUS ITEMS. STITCH GRABS A TOASTER, A VACUUM  
CLEANER AND A FLOOR LAMP AND RETURNS TO THE  
LIVING ROOM. STITCH HAS CREATED A MAKESHIFT  
MECHANICAL BULL OUT OF THE APPLIANCES.

STITCH

<laughs>

STITCH CLIMBS ONTO THE BULL AND PRESSES A BUTTON.  
THE BULL MOVES AS STITCH RIDES IT.

STITCH  
<struggling efforts>

CUT TO:

EXT. LILO'S HOUSE – SIDE GARDEN - DAY

PLEAKLEY TENDS TO HIS GARDEN. LILO EXITS THE HOUSE  
HOLDING A FLYER.

LILO  
Pleakley, can you help me grow  
an orchid for the Town Fair?

PLEAKLEY  
Town Fair? What Town Fair?

LILO  
Kokaua Town Fair. They have  
rides and food and competitions  
for stuff like flowers.  
(*“rides” – amusement park or carnival  
rides*)

PLEAKLEY  
What about pineapples?

LILO  
There's a homegrown fruits and  
vegetables competition.

PLEAKLEY  
Homegrown fruits? I could enter  
my pi-normous!  
(*“pi-normous” – a combination of  
‘pineapple’ and ‘enormous’*)

PAN TO AN ENORMOUS PINEAPPLE, STILL ON THE BUSH.

PLEAKLEY  
The pi-normous will  
revolutionize Hawaii's pineapple  
industry... and then... it will  
revolutionize the world.

JUMBA (OS)

<laughs> You are starting to  
sounding like evil genius.

*(“starting...like” – ‘grammatically should  
be ‘starting to sound like’)*

JUMBA, HOLDING A PLASTIC MILK CONTAINER OF  
FERTILIZER, IS NEARBY.

PLEAKLEY

Maybe. But I'll be an evil genius  
for good.

*(NOTE humorous contradiction of him  
saying he would be a good evil genius)*

JUMBA (ON)

Always it starts that way. Here is  
evil genius fertilizer you are  
requesting.

LILO

What about my orchid?

PLEAKLEY POURS THE FERTILIZER ONTO HIS GARDEN.

PLEAKLEY

Sorry Lilo, I can't waste my  
precious time on something as  
banal as an orchid. My pi-  
normous needs me. And the  
world needs my pi-normous.

PLEAKLEY RECOILS AT SOMETHING HE SEES OFF SCREEN.  
ANGLE ON: BAMBOO PLANTS.

PLEAKLEY (OS)

<screams> My personal Eden is  
being invaded by bamboo  
runners.

*(“personal Eden” – refers to his garden,  
comparing it to a paradise, such as The  
Garden of Eden created by God in the Bible)  
 (“bamboo runners” – a type of plant/root)*

LILO

Runners?

PLEAKLEY (ON)

Underground roots spreading  
their grasping, choking evil from  
the mother plant.  
*(refers to bamboo sprouting from one  
original plant and sometimes choking or  
destroying the roots of nearby plants)*

PLEAKLEY BEGINS HACKING AT THE GROUND WITH A  
HOE.

PLEAKLEY  
Couldn't whoever planted this  
contain the roots so it wouldn't  
keep spreading? So  
inconsiderate.  
*("keep" – continue)*

LILO  
Now who's gonna help me grow  
an orchid?

PLEAKLEY (OS)  
Don't you have a sister or  
something?  
*(implying Nani can help Lilo)*

CUT TO:

EXT. RENTAL HUT - DAY

TO ESTABLISH...

NANI (OS)  
I'm sorry, Lilo, but I don't have...

INT. RENTAL HUT - DAY

LILO SITS ON THE COUNTER NEXT TO NANI.

NANI (ON)  
... time to help you with the fair.  
I'm working!

LILO  
But I want to enter something.  
*(meaning she wants a plant to enter into  
competition)*

CUSTOMER (OS)

Uh, miss, do you have another...

A CUSTOMER HOLDS A SCUBA MASK.

CUSTOMER (ON)

... mask? This one doesn't fit  
quite right.

*("doesn't...right" – meaning the mask does  
not fit comfortably on his face)*

NANI

Oh, yes sir. Here you go.

*("Here...go" – phrase used when giving  
something to someone)*

NANI HANDS THE CUSTOMER ANOTHER MASK.

NANI

(to Lilo)

If you had told me weeks ago--

LILO

(yelling)

But I only just found out today!

*("found out" – 'learned about the fair')*

NANI COVERS LILO'S MOUTH WITH HER HAND.

NANI

Lilo! I have a customer!

CUSTOMER (OS)

Uh, miss? This mask doesn't fit  
right, either.

NANI

Um, okay. Here...

NANI RETRIEVES ANOTHER MASK AND GIVES IT TO THE  
CUSTOMER.

NANI (OS)

... try this one.

NANI RETURNS TO LILO. STITCH IS SEEN WEARING  
FLIPPERS AND HAS A MASK ON HIS HEAD AS A HAT. HE

HOLDS TWO SNORKELS, WHICH HE SPINS, PRETENDING THEY ARE GUNS.

LILO

But I gotta enter something.  
Mertle's entering orchids,  
Pleakley's entering a huge, evil  
pineapple, Stitch is going to be a  
cowboy in the rodeo...

NANI

(to Stitch)

Cowboys wear boots, not  
flippers.

(to Lilo)

Look, it takes a long time to  
grow an orchid. Maybe you  
could enter next year.

*("flippers" – rubber coverings for the feet  
worn by swimmers and divers to enable  
them to move faster in water)*

*("takes" – requires)*

CUSTOMER

Oh, uh, miss?

CUSTOMER (ON)

I'm sorry but this one...

LILO RUSHES TO THE CUSTOMER.

LILO

(yelling)

The mask doesn't fit cause your  
head is shaped weird!

*("head...weird" – implying he has an  
unusually shaped head)*

LILO EXITS, ANGRILY. STITCH FOLLOWS.

STITCH

Bachooga.

NANI

Heh-heh... kids.

*("Heh-heh" – a nervous laugh)*

*(“kids” – said to offer an excuse for Lilo yelling at this man, implying children are sometimes irritable or rude)*

DISSOLVE TO:

INT. STITCH DOME - DAY

LILO LIES ON HER BED AS STITCH RIDES HIS MAKESHIFT MECHANICAL BULL IN THE BACKGROUND.

LILO

I'm gonna have to stay away  
from Maipouli Cove for a whole  
week if I don't find some way to  
beat Mertle.

*(“beat” – defeat)*

STITCH

(OVERLAPPING)

<struggling efforts>

LILO

Stitch, are you listening to me?

STITCH

Yee-hah!

*(a yell of excitement usually spoken by  
cowboys or rodeo performers)*

LILO

<sighs> Great. You're gonna  
win the rodeo, while I go down  
in flames. And alls I need is a  
stupid plant.

*(beat)*

Wait a minute... maybe I can  
grow something by tomorrow...

*(“Great” – said sarcastically)*

*(“go...flames” – meaning to lose or be  
defeated by a large amount)*

*(“alls” – colloquial variation of ‘all’)*

*(“stupid” – ‘insignificant’ or ‘foolish’; used  
to express frustration)*

*(“Wait...minute” – phrase used to indicate a  
sudden thought or idea)*

STITCH FLIES OFF THE BULL.



STITCH

Wah!

STITCH LANDS ON THE GROUND.

STITCH

Oh!

LILO

I need your help.

(beat)

We're going to steal experiment  
Five-Oh-Nine.

FADE OUT.

**END OF ACT ONE**



| prevod: Ana Stanojević  
ŠNALICA

## LILO & STITCH eps013

LILO (OS)

A sad obrati pažnju, Stitch. Da bi se uklopio među Zemljane, moraš da ...

LILO

... budeš opsednut svojim izgledom.

LILO (ON)

Ljudi iz celog sveta dolaze ovde da bi se valjali u ovom blatu. Oni žele da budu kao svinje. Samo izvoli.

STITCH

Ha! Daka-ćika!

SALON MATRON (OS)

Odmah da ste prestali!

SALON MATRON (ON)

Oh, vidi šta ste uradili!

LILO

Da, stvarno morate da počistite sve te dlake.

SALON MATRON

Ma ne dlake.  
Vidi to blago!

STITCH (OS)

Aggata!

SALON MATRON (OS)

I ne vraćajte se!

LILO

Uh, kakav namćor! Ne mogu da verujem da nas je naterala da počistimo blato. Ovo nam je već peti namćor ove nedelje. A tek je ponedeljak!

BALD TOURIST (ON)

Jao, moja kosa! Nema je!

SUNBATHER #1

Pa? Moje nema već dvadeset godina.

BALD TOURIST

Ma, ovo čudovište mi je skočilo na glavu i pojelo mi kosu! Eno ga!

LILO

Strava! Kosa mutant!

STITCH

Naga. Rođak.

LILO

A. Pa i to je strava.

CLEANING LADY (OS)

Oh... oh!

LILO

Whoa!

BELLBOY #1

Čoveče, kako mrzim ponedjeljak.

LILO

Hmm?

Izgledaš kao neka dlakava kosa...

LILO (OS)

... i čini mi se da voliš da jedeš kosu...

LILO (ON)

... a i napravljen si od kose... i zato ćeš se zvati...

STITCH

Čuperak!

LILO

Ne, Šnalice!

STITCH

A?

LILO

To joj je ime - Šnalica.

STITCH

Ohwa.

GANTU

Blicnaka mu! Evo ove maloletnice i  
čudovišta. A bio sam tako blizu.

(laughs)

Ali dobro, baš je simpatično kako im  
uvek daje imena.

HAMSTERVIEL (OS)

Gantu! Da li sam to dobro čuo da si  
se obradovao što ti je pobegao  
eksperiment?

GANTU

Doktor Hamstervil! Uh, uh... koliko  
dugo slušate?

HAMSTERVIEL (ON)

Oh, pa dovoljno da zažališ što sam  
ikada bacio svoj glodarski pogled na  
tebe, ti tričavi riboliki stvore!

GANTU

Uh...

HAMSTERVIEL

Prestani da se pitaš šta znači 'tričav'  
i nađi mi taj eksperiment!

GANTU

Hmph... Pokazaću ja njemu ko je  
tričav.

JUMBA (ON)

Sklanjaj tu stvar od mene!

LILO

Slatku malu Šnalicu?

JUMBA

To nije 'slatko', to je eksperiment  
Jedan-Sedam-Sedam i mnogo je  
opasan!

LILO

Meni ne izgleda opasno.

JUMBA

Ah, ali izgled ponekad vara. Vidiš,  
bilo je to pre mnogo godina...

JUMBA (VO)

...kada su mojom glavom lutale  
razne zle misli... i zdravi, bujni  
pramenovi kose!

JUMBA

Tada sam napravio eksperiment 177,  
tj. Uburnium-žderača.

JUMBA

Uburnium je najmoćniji i  
najekonomičniji izvor goriva u celoj  
vasioni!

JUMBA

Moj uburnium-žderač mogao je da  
izazove neverovatnu nestašicu  
goriva!

JUMBA

Nažalost, na jeziku Kvelta Kvana,  
reč 'uburnium' znači isto što i reč  
'kosa'. Kad sam shvatio grešku, bilo  
je već kasno. Ispostavilo se da sam  
napravio ...

JUMBA

...žderača kose!

LILO (OS)

Strava!

LILO (ON)

Odnosno... to je užasno!

JUMBA (ON)

Da, užasno. I svaki dan sam bio  
besan zbog toga.

PLEAKLEY (OS)

Ah-ha!

PLEAKLEY (ON)

Znao sam da ima neka začkoljica  
zašto si uvek takav mrgud!

PLEAKLEY

Ako želiš da puštaš bujne loknice,  
moraš da opustiš svoju kosu. Opusti  
se. Uživaj u životu.

JUMBA

Dobra ideja! Da počnemo sa  
demontranjem eksperimenta 177!

LILO (OS)

Ne!

LILO (ON)

Ne smeš! Pa nije Šnalica kriva što  
jede kosu! Samo moramo da nađemo  
to jedno specijalno mesto za nju, je l'  
tako?

LILO (OS)

Znamo da ovo mesto...

LILO (ON)

... ima problem sa kosom. Ovde ima  
više kose nego bilo gde drugde na  
celom svetu.  
I uz tvoju pomoć, kad sve to lepo  
pojedeš ...

LILO (OS)

... možda gospođa neće više da bude  
takav namćor.

LILO (ON)

Mirtl Edmonds! I Juki, Tereza i  
Elena!

MERTLE

Hej, lujko-lo! Nisam znala da se i ti  
ovde sisas.

LILO

Pa i ne sisam se.

MERTLE

Pa naravno da ne. Nikad te ne bi  
pustili ni da uđeš sa tim čudom.

LILO

Meni se moja kosa sviđa.

MERTLE

Zašto me to ne čudi. A da probaš  
ovo?

MERTLE

Tebi treba više nego meni.

LILO

Jao, za mene?  
"Balzam za kosu. Za smirivanje  
podivljale kose."  
Hej!

MERTLE

Ne moraš da mi zavidiš. Ne može  
svako da ima ovako savršenu kosu –  
posebno ne ti.

TERESA/ELENA/YUKI

Aha!

LILO

Moramo da kaznimo Mirtl.

STITCH

Uh... ih!

STITCH

Ih!



LILO  
Crna Mačka Psu Mutantu.  
Crna Mačka Psu Mutantu.  
Javi se, Psu Mutantu.

LILO  
Stitch! To si ti.

STITCH  
Ih, ja?

LILO  
Kada kažem 'Crna Mačka', ti treba da  
odgovoriš 'Pas Mutant'. To ti je  
lopovska šifra! 'Crna Mačka' ...?

STITCH  
Pas Mutant.

LILO (OS)  
Kako ti se čini?

STITCH (OS)  
Gaka-tok!

LILO  
Hajde, reci kako treba.

STITCH  
Okej, okej. Sve čisto.

LILO (ON)  
Savršeno! Ovaj, hoću reći ...  
Počni sa lopovskim upadom!

LILO (OS)  
I Mirtl za MENE kaže da sam lujka?

STITCH  
Aća-kopa!

LILO (ON)  
Sutra ćemo da ti nađemo dom,  
Šnalice. Obećavam. Ali evo večeras  
možeš da uživaš u ovoj veoma  
skupoj gurmanskoj poslastici.

LILO

Sve je čisto!

STITCH (ON)

Ee-gata.

LILO

Dobar dan, gospodo Mirtlina majko.  
To sam ja, Lilo.

LILO

I Stitch! On je moj pas.

MRS. EDMONDS

A, da, Mirtlina čudna drugarica iz  
plesne škole.  
Oh, i tvoj ljubimac mutant iz svemira

MRS. EDMONDS

Ma, samo se šalim. Naravno da znam  
da je to pas

MRS. EDMONDS

Možda bi trebalo da pitam šta radiš u  
sobi moje ćerke.

LILO

Oh, uh... Samo sam, ovaj, htela da  
joj ostavim rođendanski poklon.

MRS. EDMONDS

Šta? Jao, bože, je l' to danas?

LILO

Ne. Ne. Mislim, imaće ga ove  
godine, je l' tako?

MRS. EDMONDS

Oh, fiju! Da, da, ove godine. To mi  
zvuči poznato. Jao, Mirtl je baš  
srećna što ima tako divnog prijatelja.

LILO

E pa, sad moramo da krenemo...  
Idemo, Stitch... kućence.

STITCH

Ooh... av, av.

LILO (OS)

"Te noći, prelepa kraljica Loli... "

LILO (ON)

... i njen kapetan garde, Tič,"  
To si ti.

STITCH

Ih!

LILO

"Slušali su Mirtlovištine...

LILO (OS)

... krike užasa dok je njena zardala,  
crvena frizura polako...

LILO (ON)

... nestajala."

LILO

"Iako nisu mogli da čuju kako  
Mirtlovište biva kažnjeno, znali su  
da se to dešava. Bio je to najbolji  
plan koji je iko ikada smislio.."

LILO (OS)

"I ništa nije moglo da pođe  
naopako."

STITCH (OS)

Naga.

CLIP

Fuj!

GANTU

Dobro, dobro... nemoj sad da mi

otežavaš.

GANTU

Hej, stani malo! Smiri se!

MRS. EDMONDS

Šta se to, zaboga, dešava...

GANTU

Baš si brza za klupko dlaka.

GANTU

Ali ja sam brži. Dolazi ovamo.

GANTU

Ne, ne, ne, ne, ne... ne!

177

Heh-heh-heh-heh-heh-heh.

GANTU

Dlakava! Ja sam Gantu! Kapetan...

... bivši...

... Galaktičke alijanse! Osvajač

Ribolike milicije! I Vrhovni

komandant operacije Crna rupa!

Nećeš mi pobeći!

GANTU

Uh... ovaj... meni je, ovaj, hm,  
pobegao autobus.

GANTU

Uh, blicnaka mu.

LILO (ON)

Požuri, Stitch! Jedva čekam da vidim

Mirtl ...

LILO (OS)

... sa novom ne-frizurom!

LILO

A? Pa ti imaš kosu??

ELENA

Da, ali njena mama nema.

LILO

Tvoja mama?

MERTLE

Da. Ja sam sinoć spavala kod Tereze,  
i za to vreme je nešto toliko prepalo  
mamu da joj je otpala sva kosa.

Kaže da je neki veliki čovek sa  
ribljom facom...

MERTLE (OS)

... probao da uđe u moju sobu kroz  
prozor!

LILO

Gantu.

MERTLE

I kaže da je onda napalo neko žuto  
klupko vune .

LILO

Šnalica. O ne. Ovo ništa ne valja.

PLEAKLEY (OS)

Ova spektralna difrakcija je veoma  
popularna frizura na Zemlji... ...

PLEAKLEY (ON)

... posebno među zagriženim  
navijačima timskih sportova.

PLEAKLEY

E tako! Šta kažeš?

JUMBA

Izgledam kao ogromna dlakava  
lizalica.

LILO (OS)

Džamba! Plikli!

LILO (ON)

Ubacila sam Šnalicu u Mirtlinu kuću  
jer je trebalo da bude kažnjena...

LILO (OS)

... ali Šnalica je napala njenu  
mamu...

LILO (ON)

... i sad ne znam šta da radim.

LILO (OS)

Je l' ti to ideš na utakmicu?

JUMBA (OS)

Probam novi imidž

JUMBA (ON)

Sviđa ti se?

STITCH

Pah ika-patuka.

JUMBA

Dosta više sa perikom!

PLEAKLEY

U redu. Na intergalaktičkom netu  
sam pročitao da kosa može ponovo  
da naraste ako se glava jako  
izmasira.

JUMBA

Jao! Jao! Ne treba mi masaza  
stopalima!

LILO

Ali šta imamo od toga što će da  
izraste nova kosa kad Šnalica samo  
čeka da napravi novog ćelavca?

JUMBA

Ja nisam ćelavac! Ja imam tri  
predivne dlake!

JUMBA

U redu! Pomoći ću vam da uhvatite  
eksperiment 177.

LILO (OS)

Ovde smo ostavili Šnalicu.

JUMBA

Najbolje bi bilo da je iznenadimo. Ja odoh napred, a vi idite pozadi.

JUMBA

Ha! Moja si, dlakava loptice!

LILO

Znači ne ljutite se što smo vas tako uplašili?

MRS. EDMONDS

Ma, ne. Čak mi je baš bilo uzbudljivo na taj neki strašan način, kad čovek ne zna šta će dalje da se desi.

LILO

Mnogo mi je žao zbog vaše kose.

MRS. EDMONDS

Ali meni se baš sviđa!

MRS. EDMONDS

Ako ikad nađete tu lopticu, volela bih da joj zahvalim.

LILO

Hoćete da kažete... da se ne ljutite što vam je pojela svu kosu?

MRS. EDMONDS

Ma kakvi. Mislim da je ovo baš prava frizura za mene.

LILO

I ne brine vas to što će neko možda da vam se smeje?

MRS. EDMONDS

Ma ne. Nemoj da zaboraviš da frizura ne čini čoveka. Ti od frizure dobijaš ono što želiš.

LILO

Nikad mi to nije palo na pamet.

MRS. EDMONDS

E pa, ako si sama zadovoljna sobom,  
to je jedino što je bitno!

JUMBA

Voleo bih da budem zadovoljan  
svojom celom.

MRS. EDMONDS

Zašto nisi? Imaš predivan oblik  
glave.

JUMBA

Stvarno to misliš?

MRS. EDMONDS

Naravno. Ove tri dlake ti savršeno  
stoje. Čine te veoma privlačnim!

JUMBA

Džamba Džukiba, zli genije...  
privlačan? Ha!...E, to me čini  
srećnim.  
Ja sam srećan. Moja glava više nije  
jadna. Osećam se...

MRS. EDMONDS

Opa! E to je ono što ja zovem...  
svašta nešto!

JUMBA

Moja kosa... vratila se.

JUMBA (OS)

Ja..

JUMBA

... imam....

JUMBA

...kosu.

LILO

U sebi, ujka Džamba.

JUMBA (ON)



Prema mojim izveštajima,  
eksperiment 177 je prošao ovuda, na  
tragu smo mu.

LILO

Znači Šnalica je blizu?

JUMBA

Ne. Znači da je vreme za sređivanje  
kose.

JUMBA

Češljanje... da bude što zdravija,  
zaštita od sunca...da je zaštititi od  
sunca, losion za kožu glave i koren  
kose... zadržava vlagu.

STITCH

Ikita!

LILO

Strava! Gola veverica!

JUMBA

Bez krzna? Nešto mi govori da je  
177 veoma blizu.

STITCH

Naga!

GANTU

Trči, trči, trči.

JUMBA

O ne!

STITCH

Agataka!

LILO

Jao! Šnalica je porasla.

LILO (OS)

I to, baš!

JUMBA

E ne dam ti svoju kosu, ti...  
proždrljivice.

JUMBA

Moja kosa? Je l' dobro?

Ah-ooh. Dobro je.

LILO (ON)

Wow, Stitch! Hvala! Spasio si nas od gadnog šišanja! Oh... baš mi je žao tvoje zadnjice.

STITCH

Akataba?

LILO

Evo, nosi ovo dok ti ne izrastu dlake.

STITCH

Dugaba.

JUMBA (OS)

Ha! Ko je SAD...

JUMBA (ON)

... ika patuka?

JUMBA

Jao!

HOST

A sad je vreme da naučite tradicionalni havajski hula ples. Ima li dobrovoljaca? Hajde, nemojte da se stidite.

HOST

Imamo jednog dobrovoljca.

KID #1

Hej! To je onaj tip kome je pobegao bus.

KID #2

Naterajte ga da odigra i vatreni ples.

GANTU

Ali...moram da... uh, blicnaka mu.

STITCH

Naga hogada.

LILO

Ne vidim je nigde.

LILO

Za sve sam ja kriva. Ko bi rekao da je život pun tako teških lekcija? Kao, na primer, da ne treba koristiti zver koja proždire kosu za lečenje sopstvenog nezadovoljstva.

STITCH

Ih.

JUMBA

Sav taj stres nije uopšte dobar za kosu. Procvetaće mi krajevi.

JUMBA (OS)

Evo, već je podivljala.

LILO

Evo, probaj ovo—  
"Za smirivanje podivljale kose."

"Za smirivanje podivljale kose." Pa ovo nam treba za Šnalicu. Ona je jedna podivljala kosmata loptica .

STITCH

Ih!

LILO

Ali ne znamo kuda je otišla.

JUMBA (ON)

Hajde da razmišljamo logično. Da sam ja zver koja proždire kosu, probao bih da nađem mesto prepuno kose. Ali gde se nalazi takvo mesto?

SALON MATRON

Halo, policija? Ne, nije u pitanju

krađa. Ne, nije ni požar. Ovaj... ne  
znam kako bih to nazvala. Dan  
očajne frizure?  
Halo. Halo. Upomoć!

JUMBA

Neko zove u pomoć?

JUMBA (OS)

Brzo. Daj proizvode za kosu

LILO

Rock-a-hula, Stitch!

STITCH

Tuki-ba-vobo!

LILO

Šnalice, nisi bila dobra. Ali mislim  
da sam ja bila još gora od tebe.

LILO

Nije uopšte trebalo da te iskoristim  
da bih kaznila Mirtl.

JUMBA (ON)

Je l' sve bezbedno? Nema više  
uništavanja kose?

LILO

Nema. Balzam je smirio. Sad joj  
samo treba jedan pravi dom.

FREEDOM (OS)

Ej, šta ima.

FREEDOM (ON)

Treba mi nova zurka. Nešto, ono, što  
izražava pravog mene, kapirate?

LILO (OS)

Šnalice! Ne!

FREEDOM

Strava! Sad sam stvarno ja! E, hvala,  
brate!

LILO (ON)

Vidi, vidi... Šnalica ima posebne veštine.

GIRL

Prava stvar!

LILO

Šnalica ima sposobnost da svakome napravi savršenu frizuru.

JUMBA

Sad je moj red.

LILO

Šta, nećeš više tu super disko frizuru?

JUMBA

Eh... to nisam pravi ja. Kao da umesto mene više *veseli fank* umesto *zli genijalni naučnik*. 177, dolazi ovamo. Pokaži šta znaš.!

JUMBA

Ah... opet sam to onaj stari ja! Hvala ti, 177!

LILO

Možda si ranije malo smarala, ali sada si ti savršena Šnalicina porodica.

SALON MATRON

I posao nam nikad nije išao bolje. Šta kažeš na jedno besplatno šišanje?

STITCH

Oh.

LILO

Ne hvala. Meni se moja kosa sviđa ovakva kakva je.

HAMSTERVIEL (OS)

Gantu! Šta se dešava?

HAMSTERVIEL

Gantu! Kakva je to muzika?

HAMSTERVIEL (ON)

Gantu!

**END OF EPISODE**

# **DISNEY'S LILO & STITCH**

**“CLIP”**

**DOMESTIC PRODUCTION # 7L21-012  
FOREIGN EPISODE # F013**

**ENHANCED AS-BROADCAST TV DIALOGUE SCRIPT**

**THE FOLLOWING SCRIPT INCLUDES DEFINITIONS OF DIALOGUE, INCLUDING  
SLANG TERMS, COLLOQUIALISMS, FAMOUS PERSONS OR EVENTS, DOUBLE  
MEANINGS, PUNS AND OTHER IDIOMATIC OR OBSCURE REFERENCES  
NEEDING CLARIFICATION FOR FOREIGN AUDIENCES.**

Produced By:  
**WALT DISNEY TELEVISION ANIMATION**

Prepared By:  
**ROLOTTO LLC  
6458 HAYES DRIVE  
LOS ANGELES, CA 90048  
323-934-1326**

For:  
**DISNEY CHARACTER VOICES  
INTERNATIONAL, INC.**

**AUGUST 20, 2003  
RUNNING TIME: 22:39**

BREAKDOWN  
(page 1 of 2)

CAST	VOCALS
LILO	Main Title Vocal
STITCH	Pg. 3-4
PLEAKLEY	
JUMBA	
HAMSTERVIEL	
GANTU	
MERTLE	
TERESA	
YUKI	
ELENA	
SALON MATRON (female, adult)	
BALD TOURIST (male, adult)	
SUNBATHER #1 (male, adult)	
CLEANING LADY (female, adult)	
BELLBOYS (males, adults)	
BELL BOY #1 (male, adult)	
177 (female, adult)	
MRS. EDMONDS (female, adult)	
HOST (male, adult)	
KID #1 (male, child)	



BREAKDOWN  
(page 2 of 2)

CAST

VOCALS

---

KID #2 (male, child)

FREEDOM (male, adult)

GIRL (female, adult)

## MAIN TITLE SEQUENCE

### STITCH

Tooki bah wobbah!

### CHORUS

*`I laila, `O kaua `l la*

*No malihini O`hana*

Welcome, cousins, a come on by

*Aloha, e komo mai`*

*(cousins : note that Stitch refers to the other experiments as his cousins)*

*(note the rhyme of “o`hana” with “aloha” and of “by” with “mai”)*

### CHORUS

*`I laila, `O kaua `l la*

*No malihini O`hana*

Welcome, cousins, a come on by

*Aloha, e komo mai`*

*Aloha, e komo mai`*

### STITCH

*`Iki tookie nee hi!`*

### CHORUS

*`Iki tookie nee hi!`*

### STITCH

*`Aka tiki bah bah!`*

### WARRIORS

*`Aka tiki bah bah!`*

### STITCH

*`Gabba ika tasoopa?`*

### CHORUS

*`Gabba ika tasoopa?`*

### STITCH

*`Ooocha!`*

### CHORUS AND

WARRIORS  
 `Ooocha!`

STITCH  
 `Chi-ka!`

CHORUS AND  
 WARRIORS  
 `Chi-ka!`

STITCH, CHORUS AND  
 WARRIORS  
 `Miki miki coconut`  
*(coconut : a large nut that is common in  
 Hawaii)*

CHORUS  
 `I laila, `O kaua`l la  
 No malihini O`hana  
 Welcome, cousins, a come on by  
 Aloha, e komo mai`

STITCH  
 Tooki bah wobbah!

CHORUS  
 `Aloha, e komo mai`

STITCH  
 <laughs>

CHORUS  
 `Aloha, e komo mai`

STITCH  
 B-Bye!

INSERT MAIN TITLE:

**DISNEY'S LILO & STITCH**

**END MAIN TITLE SEQUENCE**

## ACT ONE

FADE IN:

EXT. HOTEL - MUD BATHS – DAY

TO ESTABLISH...

INSERT

On sign  
LOBBY  
SALON/SPA

LILO (OS)

Now pay attention, Stitch. To fit in  
on Earth you need to...

*(“To...Earth” – meaning be accepted and  
conform to the traditions and customs of  
Earth)*

INT. FANCY HEALTH SPA/SALON – MUD-BATHS – DAY

TOURISTS ARE SEEN LYING IN MUD BATHS.

LILO

... be obsessed with how you look.  
*(“how...look” – one’s physical appearance)*

LILO WALKS WITH STITCH.

LILO (ON)

People come here from all over to soak in this mud. They want  
to be like pigs. Go ahead.

*(“They...pigs” – refers to pigs usually  
playing in mud)*

STITCH SCOOPS UP A GLOB OF MUD AND EATS IT.

STITCH

<chewing sounds> <spit>

STITCH TOSSES MUD AT LILO. LILO THROWS MUD AT STITCH.  
LILO AND STITCH THROW MUD AT EACH OTHER.

INT. FANCY HEALTH SPA/SALON – BARBER/HAIRDRESSER –  
CONT.

LILO RUNS INTO THE ROOM, SHIELDS HERSELF BEHIND A CHAIR AND THROWS MUD AT STITCH. HE DUCKS TO AVOID THE MUD.

STITCH

Ha! Daka-cheeka!

STITCH AND LILO APPROACH EACH OTHER, EACH CARRYING MUD.

SALON MATRON (OS)

Stop right there!

REVEAL: THE STERN SALON MATRON. HAIR CUTTINGS ARE SEEN LYING ON THE FLOOR.

SALON MATRON (ON)

Oh, just look at this mess!

LILO

Yeah, you really need to sweep up all that hair.

SALON MATRON

Not the hair.

(yelling)

The mud!

STITCH THROWS MUD AT THE SALON MATRON.

STITCH (OS)

Aggata!

CUT TO:

EXT. FANCY HEALTH SPA/SALON – SECONDS LATER

LILO AND STITCH EXIT AND HIDE BEHIND A BUSH.

SALON MATRON (OS)

And stay out!

LILO

Boy, what a grouch! I can't believe she made us clean up all that mud! That is the fifth grouch this week! And it's only Monday!

SALON MATRON (OS)

<screams>

BALD TOURIST (OS)

<screams>

ANGLE ON: DOOR. A BALD TOURIST EXITS.

BALD TOURIST (ON)

My hair! My hair is gone!

A BALD SUNBATHER APPROACHES.

SUNBATHER #1

So? Mine's been gone for twenty  
years.

*("So" – meaning 'why is that unusual or a  
problem')*

BALD TOURIST

(points OS)

No, that thing jumped on my head  
and ate all my hair! There it goes!

A SMALL HAIRBALL IS SEEN. IT ROLLS AROUND AND THEN  
BECOMES A CREATURE. IT SQUEALS.

LILO

Cool! A mutant hairball!

STITCH

Naga. Cousin.

LILO

Oh. That's cool too.

177 RUNS INTO THE BUILDING. LILO AND STITCH FOLLOW IT.

WIPE TO:

EXT. BIRDS OF PARADISE RESORT – CHASE IN PROGRESS

SCREAMING AND CRASHING SOUNDS ARE HEARD. 177 EXITS  
THE BUILDING. LILO AND STITCH FOLLOW, RIDING ON A  
CART. STITCH USES A BROOM TO MOVE THEM. A CLEANING  
LADY EXITS, WITH A SHEET COVERING HER HEAD.

CLEANING LADY (OS)

Oh... oh!

THE CLEANING LADY REMOVES THE SHEET REVEALING THAT  
HER HAIR HAS BEEN CUT. SHE SEES 177 IN THE DISTANCE.

CLEANING LADY (ON)

<screams>

177 RUSHES PASS THREE BELLBOYS, CUTTING THEIR HAIR AS  
IT PASSES.

BELLBOYS

<gasps>

LILO AND STITCH HIT THE BELLBOYS WITH THEIR CART.  
CLOTHING FLIES THROUGH THE AIR. SOME OF THE CLOTHING  
FALLS ON LILO AND STITCH. LILO AND STITCH FALL  
FORWARD.

LILO

Whoa!

THE BELLBOYS RISE UP FROM UNDER A PILE OF CLOTHING.

BELLBOY #1

I hate Mondays, brother.

EXT. BIRDS OF PARADISE RESORT – CHASE CONT.

INSERT

On sign  
BIRDS  
OF PARADISE  
HOTEL

177 HIDES BEHIND A SIGN. LILO AND STITCH SNEAK  
TOWARDS 177. STITCH CAPTURES 177 IN A HAT BOX. LILO  
OPENS THE LID OF THE BOX AND LOOKS INSIDE.

LILO

Hmm?

(beat)

You look like a hairy hairball...

LILO (OS)

... and you seem to like to eat hair...

LILO (ON)  
... and you're made of hair... so, I'm  
gonna call you...

STITCH  
Harry!

LILO  
No, Clip!

STITCH  
Huh?

LILO  
That's her name – Clip.

STITCH AND LILO WALK AWAY CARRYING THE BOX.

STITCH  
Ohwa.

GANTU RISES FROM BEHIND THE SIGN.

GANTU  
Blitznak! It's the human juvenile  
and the abomination. And I was so  
close.

(laughs)  
Though, it is cute how she always  
names the creatures.  
*(“abomination” – refers to Stitch)*  
*(“so close” – meaning he nearly captured  
the experiment)*

SUDDENLY, A VOICE IS HEARD.

HAMSTERVIEL (OS)  
(through communication  
device)  
Gantu! Did I actually hear you  
express amusement at losing another  
experiment?

GANTU OPENS THE COMMUNICATION DEVICE.

GANTU  
Doctor Hamsterviel! Uh, uh... how  
long have you been listening?



ANGLE ON: DEVICE. HAMSTERVIEL IS SEEN ON THE MONITOR.

HAMSTERVIEL (ON)

(through device)

Oh, long enough to regret ever  
laying my rodent retinas on you, you  
feckless fish-face!

*(“laying...you” – a play on the idiomatic  
phrase ‘laying my eyes on you’, meaning  
‘seeing or meeting you’)*

*(“fish-face” – an insult based on Gantu  
being a fish-like alien; NOTE alliteration  
with ‘feckless’)*

GANTU

Uh...

HAMSTERVIEL

Stop wondering what ‘feckless’  
means and get that experiment!  
(yelling)

Now!

THE IMAGE OF HAMSTERVIEL DISAPPEARS.

GANTU

Hmph... I'll show him who's  
'feckless'.

*(“Hmph” – sound of frustration)*

*(“I’ll...feckless” – meaning he will prove to  
Hamsterviel that he is not weak or  
irresponsible)*

GANTU CLOSES THE DEVICE.

CUT TO:

EXT. LILO'S HOME – DAY

TO ESTABLISH...

JUMBA (OS)

<screams>

CUT TO:

INT. KITCHEN – DAY

JUMBA (ON)

Keep that thing away from me!

ANGLE ON: LILO AND STITCH. THEY STAND NEXT TO THE HAT BOX HOLDING 177.

LILO

Cute little Clip?

JUMBA

Is not 'cute', is experiment number  
One-Seven-Seven and is very  
dangerous!

LILO

She doesn't look dangerous.

JUMBA

Ah, but looks can be deceiving. You  
see, it was many years ago...

RIPPLE DISSOLVE TO:

INT. YOUNG JUMBA'S LABORATORY – FLASHBACK

A YOUNG JUMBA EXAMINES A LARGE VIAL WITH GLOWING  
AND BUBBLING LIQUID IN IT.

JUMBA (VO)

...when my head was overflowing  
with evil ideas... and healthy,  
luxuriant hair follicles!

PULL OUT TO REVEAL THAT HE HAS A LARGE AMOUNT OF  
HAIR ON HIS HEAD. A MONITOR WITH SCIENTIFIC EQUATIONS  
ON IT IS SEEN NEARBY.

JUMBA

I had devised experiment One-  
Seven-Seven, the Uburnium Eater.  
(*"Uburnium" – a fictitious fuel; see below*)

WIPE TO:

EXT. SPACE-STATION RE-FUELING DEPOT – FLASHBACK

A SPACE STATION THAT LOOKS LIKE A GAS STATION IS SEEN  
FLOATING IN SPACE.

INSERT

On space station  
UBURNIUM

INSERT

On sign  
FREE

JUMBA

Uburnium is the most powerful and  
economical fuel source in all of  
universe!

ANGLE ON: A SIGN. THE PRICE ON THE SIGN CONTINUES TO  
INCREASE.

JUMBA

My uburnium eater would spark an  
insurmountable fuel crisis!

INSERT

On sign  
FREE  
9.99  
99.99  
999.99

THE SIGN EXPLODES.

WIPE TO:

INT. YOUNG JUMBA'S LABORATORY – FLASHBACK

YOUNG JUMBA STARES AT A CYLINDER.

JUMBA

Unfortunately, in the language of  
Quelta Quan, word for 'uburnium' is  
same as word for 'hair'. I did not  
realize mistake until too late. I had  
accidentally created...

*("Quelta Quan" – a fictitious alien  
language)*

THE CYLINDER EXPLODES AND 177 EXITS.

JUMBA  
...a hair-eater!

177 CUTS YOUNG JUMBA'S HAIR AND EATS IT.

177  
<laughs> <belches>

YOUNG JUMBA PATS HIS BALD HEAD.

MATCH CUT TO:

INT. KITCHEN – PRESENT DAY

JUMBA PATS HIS HEAD.

LILO (OS)  
Cool!

LILO (ON)  
I mean... that's awful!

JUMBA (ON)  
Yes, awful. And every day it has  
made me full of anger.

PLEAKLEY (OS)  
Ah-ha!  
*(expression of discovery)*

ANGLE ON: DOORWAY. PLEAKLEY IS THERE.

PLEAKLEY (ON)  
I knew there had to be a reason why  
you're always such a grumpy gus!  
*(“grumpy gus” – slang meaning an irritable  
or angry person; NOTE alliteration)*

PLEAKLEY APPROACHES.

PLEAKLEY  
If you want to grow luxuriant locks,  
you need to unclench your hair  
follicles. Relax. Enjoy life.  
*(“locks” – ‘locks of hair’)  
 (“unclench...follicles” – said as if Jumba’s  
hair follicles are tense or upset and need to  
relax)*

JUMBA  
Good idea! Let's begin by  
disassembling One-Seven-Seven!

LILO (OS)  
No!

LILO (ON)  
You can't! It's not Clip's fault she  
eats hair. We just need to find the  
one place where Clip belongs, right?

177  
<agreement sound>

WIPE TO:

EXT. FANCY HEALTH SPA/SALON – DAY

TO ESTABLISH...

LILO (OS)  
We know this place has...

LILO AND STITCH APPROACH WITH THE HATBOX.

LILO (ON)  
... a real problem with hair. There's  
more hair here than anyplace I've  
ever seen in my whole life.  
(to One-Seven-Seven)  
And with your help eating it all up...  
(*"whole" – entire*)

LILO (OS)  
... maybe that lady won't be such a  
grouch anymore, too. <gasp>  
(*"that lady" – refers to the Salon Matron*)

MERTLE AND THE OTHER GIRLS EXIT THE BUILDING.

LILO (ON)  
Mertle Edmonds! And Yuki, Teresa,  
and Elena!

LILO SITS ON THE HAT BOX AS THEY APPROACH.

MERTLE

Hey, Weird-lo! I didn't know you  
got your hair cut here.

*("Weird-lo" – an insulting combination of  
'Lilo' and 'weirdo', meaning a strange or  
unusual person)*

LILO

I don't.

MERTLE

Of course you don't. They'd never  
even let you in the door with that  
mess.

*("that mess" – slang insult referring to  
Lilo's hair)*

LILO

I like my hair.

MERTLE

You would. Maybe you should try  
this.

*("You would" – said as an insult implying  
only Lilo would like such an unattractive  
hairstyle)*

MERTLE REVEALS A BOTTLE FROM HER BACKPACK.

MERTLE

You need it more than I do.

LILO TAKES THE BOTTLE.

LILO

Wow, for me?

*(reads label)*

"Hair Conditioner. For taming wild,  
unruly hair."

*(insulted)*

Hey!

MERTLE

Don't be jealous. Not everyone can  
have perfect hair like me – especially  
not you.

TERESA/ELENA/YUKI

Yeah!

MERTLE AND THE GIRLS LAUGH AS THEY EXIT.

LILO

Mertle needs to be punished.

STITCH

Uh... ih!

FADE OUT.

**END OF ACT ONE**





**Sun|erbob Kockalone**  
**Epizoda 70**  
**“Zdravo, {impanze”**  
**“Duh u gostima”**

Sun|erbob Kockalone  
5574-426 “Zdravo, {impanze”

Patrik and   Evo ga!  
Sun|erbob

Sun|erbob   Pogledaj, Patri~e! Zvani~ni ~e{a~ za  
le|a Blesavog Balavca!

Sun|erbob   A ko{tao me je najvi{e 52 penija po kutiji!

Patrik       Opa!

Sun|erbob   To je to.

Patrik       Daj meni da probam!

Sun|erbob   Patri~e? To nije ~e{a~ za le|a. To je  
moja ruka.

Patrik       Izvini.

Sun|erbob   Zna{, ne bi trebalo ovo da zadr`imo samo  
za sebe.

Sun|erbob Trebalo bi da damo i Lignjoslavu da proba.

Patrik Da!

Sun|erbob Napred, ka Lignjoslavovoj ku}i!

Lignjoslav Odlazite!

Sun|erbob Do Sendine ku}e!

Sun|erbob Sendi mora{ ovo da vidi{! Sendi? [ta se ovde doga|a?

Patrik Blijak!

Sun|erbob Sendi, jesi li dobro?

Sendi Uuuhhh...

Sun|erbob [ta nije u redu, Sendi?

Sendi Oni dolaze! [impanze dolaze!

Sun|erbob Ko?

Sendi Moji {efovi dolaze u inspekciju.

Sendi Radila sam dan i no}, ali nijedan moj izum nije dobar.

Sendi Ako do danas popodne ne smislim neki impresivan izum, ukinu}e mi fondove i mora}u da odem iz Koralova.

Sun|erbob Nemoj tako, Sendi. Siguran sam da si izumela mnogo korisnih stvari.

Sun|erbob Ovaj {lem izgleda impresivno. ^emu slu`i?

Sendi Uz njegovu pomo} mo`e{ da razgovara{ sa le{nicima. Koja je korist od toga?

Sun|erbob Sun|erbob zove kiki-riki, kiki-riki, javi se.

Patrik [ta ka`e?

Sun|erbob Ka`e da je unutra mra~no.

Sun|erbob Ima{ li jo{ ne{to, Sendi?

Sendi Imam ko{tuno}ino. Pravi lep penu{av napitak od ko{tunjavih plodova po va{em izboru.

Kiki-riki Aaaaaaa!!!

Sendi I na kraju, moja potpuno automatizovana krckalica za ko{tunjave plodove.

Sendi Ne umem da napravim ni jednostavnu krckalicu.

Sun|erbob Pa dobro, ima par mana. Patrik i ja }emo ti pomo}i da je popravi{. Je li tako, Patri~e? Patri~e?

Patrik Aaahh...

Sun|erbob Sve }e biti u redu.

Sendi Ne vredi, Sun|erbobe. Moram da se suo~im sa ~injenicama. Oti}i }u iz Koralova zato {to sam neuspe{na!

Sun|erbob Patri~e, ne mo`emo da dozvolimo da Sendi ode.

Patrik [ta }emo da radimo?

Sun|erbob Oni tra`e pronalazak, zar ne?

Patrik Tako je.

Sun|erbob Hajde onda ne{to da prona|emo!

Patrik Da!

Sun|erbob Vreme je da se uozbiljimo, Patri~e.

Patrik Tako je!

Patrik Izmislio sam pronalazak!! To je {tap kojim mo`e{ da crta{ ili da pi{e{ ne{to.

Sun|erbob To je olovka, Patri~e. Ve} je izmi{ljena.

Patrik Ovaj je dobar! U pitanju je staklena kugla koja se upali da bi mogao da vidi{ u mraku!

Sun|erbob Sijalica, ve} je izmi{ljena.

Patrik Sun|erbobe! Znam da }e ovo da upali! Izmislio sam paralelni univerzum!

Sun|erbob To je ogledalo, Patri~e. Ve} je izmi{ljeno.

Patrik Neko mi stalno krade ideje.

Sun|erbob Meni se ~ini da je to bila sjajna ideja.  
Iz  
paralelnog  
univerzuma

Sun|erbob Predajem se. Nikada ni{ta ne}u izumeti.

Sendi *Zbogom, Koralovo, pozdravljam te sada,*

Sendi *Da me ne pamti{ po zlu,  
Jedina mi je nada.*

- Sendi        *Zbogom, Koralovo,  
Nedostaja}e mi toliko toga,*
- Sendi        *Od meduzinog `ara,  
Pa sve do tvog smoga.*
- Sendi        *Ovaj grad pun je stvari koje volim,*
- Sendi        *Preko ptica, pa do cve}a kojem ne mogu  
da odolim.*
- Sendi        *Zbogom, Koralovo, i nemoj me `aliti*
- Sendi        *Ali od svih najvi{e,  
Drugari moji }e mi faliti.*
- Sun|erbob   *Posramljen sam, Patri~e. Prebrzo sam  
odustao.*
- Sun|erbob   *Napravi}emo Sendinim {efovima tako  
dobar izum, da }e zauvek finansirati  
Sendi!*
- Patrik        *Ha Ha Ha!*
- Sun|erbob   *Uspeli smo, Patri~e! Stvorili smo najbolji  
izum koji je svet ikada video!*

Sun|erbob Patri~e, evo ih!

Patrik Koga?

Sun|erbob Sendinih {efova. Onih zbog kojih smo celo popodne pravili izum?

Patrik Nemam pojma o ~emu govori{.

Persi Dobar dan, gospodo! Dozvolite mi da nas predstavim. Ja sam profesor Persi. Ovo je doktor Marmelada.

Marmelada Na usluzi.

Persi A ovo je lord Red`inald.

Red`inald O~aran sam.

Patrik Ljudi, vi ~udno pri~ate! Ka`ite jo{ neke re~i!

Persi Mi smo odbor direktora of deoni~arskog dru{tva Kro{nja drveta. Do{li smo da procenimo da li su izumi gospo|ice Obra{~i} od ikakve koristi.

Sun|erbob Ceo grad je imao koristi od Sendinog nau~nog znanja!

Sun|erbob Pre nego {to se Sendi pojavila, bio sam



beski~meni slabi}!

Patrik      A ja sam bio glup!

Persi      Zaista? A sa kime imam zadovoljstvo?

Sun|erbob   Ja se zovem Sun|erbob.

Patrik      A ja sam profesor Patrik.

Sun|erbob   Profesor?

Patrik      Doktor Profesor Patrik! Ne obra}ajte  
pa`nju na njega. Znate kakvi su ti  
internisti.

Persi      A gde je gospo|ica Obra{~i}?

Sun|erbob   Svakog trenutka treba da se vrati.

Patrik      Ja sam mislio da je pobegla zato {to ni{a  
ne mo`e da izmisli!

Sun|erbob   Patri~e!

Patrik      Za tebe sam gospodin doktor profesor  
Patrik!

Sun|erbob   Zar ne mislite da je trenutak da im  
poka`emo Sendin izum, g. dr profesore

Patri~e?

Patrik        Dobra ideja!

Sun|erbob    Dakle?

Patrik        Ti si internista i volonter! Ti radi!

Sun|erbob    Gospodo, bez preterivaje mogu da  
ka`em da je ovo najzna~ajnji izum u  
istoriji univerzuma!

Sun|erbob    Predstavljavam vam...

Sun|erbob    Automatski ~e{a~ za le|a~~e{alj za kosu-  
~a~ka~ nosa-ukelele {timer 9000!

Persi        Na ovo je oti{ao na{ novac za  
istrazivanje?

Sun|erbob    A-ha! Nije li sjajan?

Red`inald    Automatski ~e{a~ za le|a~~e{alj za kosu-  
~a~ka~ nosa-ukelele {timer 9000? Da, i  
ranije sam slu{ao tvrdnje da je  
napravljen.

Persi        Da, kako da znamo da ova naprava radi?

Marmelada   Hajde da vidimo demonstraciju!

Patrik Pri|ite! Izgledate kao da ste zanemarili li~nu higijenu.

Red`inald Ja?

Red`inald Jeste li sigurni da je bezbedan?

Patrik Siguran koliko i u to da sam doktor profesor!

Sun|erbob Patri~e, zar ne misli{ da bi prvo trebalo da ga testiramo?

Patrik U redu!

Sun|erbob Nisam ba{ to imao na umu.

Persi Lorde Red`inalde, jeste li dobro?

Red`inald Dakle zaista!

Red`inald Ovo je sjajno! Apsolutno!

Red`inald [ta je ovo?

Red`inald Izuzetno! Ova ma{ina evakui{e ne`eljeni sadr`aj iz mojih nozdrva na najprijatniji mogu}i na~in!

Sun|erbob Dobro obavljeno, gospodine doktore profesore Patri~e!

Patrik        Hvala ti, ponizni asistentu

Red`inald    Dakle zaista! Sada me hrani  
              najukusnijim mogu}im pudingom!

Sun|erbob    Puding? Ne se}am se tog dela izuma.

Red`inald    A sada mi {timuje uklelele!

Red`inald    Joj! Dakle zaista! Je li to bilo  
              neophodno?

Red`inald    Vi ste, gospodine, neotesani! Oh, bo`e!

Marmelada Lorde Red`inalde, jeste li dobro?

Red`inald    Aj!

Marmelada Izvinite, je li to bilo “da”?

Persi        Gospodine doktore profesore Patri~e, {ta  
              ovo zna~i

Patrik        U redu je.

Red`inald    Aj!

Patrik        U`asni krici ukazuju na to da radi!

Sun|erbob    Stvarno bih voleo da je Sendi ovde.

Voza~ Ukrcavanje!

Sendi Da li }e me ovaj autobus odvesti nekuda, kada nemam kuda da odem?

Bus Driver Naravno! Stajemo u gradu Odustajanja, Neuspe{nici i u Gubitnikogradu!

Red`inald Aj!

Sendi [ta je sada?

Sendi Kakvo je to majmunisanje?

Patrik Ha Ha.

Sun|erbob Sendi!

Sendi Sun|erbobe!

Sendi [ta se ovde doga|a, zaboga?!?

Red`inald Joj.

Patrik Radi! Radi!

Persi Lorde Red`inalde, jeste li dobro?!?

Red`inald Izgleda da sam malo naru{io svoju pompeznu pozu.

Persi        Smesta pristupamo zatvaranju ovog pogona!

Marmelada Iskreno, po~injem da razmatram opravdanost podvodnih ku}ica na drve}u.

Marmelada Kada malo bolje razmisli{, to nema nikakvog smisla.

Sun|erbob @ao mi je, Sendi. Poku{ali smo da te zadr`imo u Koralovu, ali smo ti samo upropastili {anse da ostane{.

Sendi        Ionako mi se spremao otkaz.

Sendi        Hvala ti {to si poku{ao da mi pomogne{, Sun|erbobe. I tebi, Patri~e.

Patrik        Zovi me gospodin doktor profesor Patrik!

Sendi        Ne izazivaj me!

Patrik        Izvini.

Persi        Odlazimo, doktore Marmelado.

Marmelada Tako mi svega, zbog svog ovog uzbu|enja, opao mi je nivo {e}era u krvi!

Marmelada Zaboga, da li je ovo mogu}e!

Persi        Poku{ajte ponovo!

Red`inald    Jeste! To je lju{tilica za banane koju  
tra`imo 117 godina!

Sun|erbob    Sendi! [iznuli su za tvojom krckalicom!

Sendi        Da!

Persi        Gospo|ice Obra{~i}, moram da vam  
ka`em da ste prema{ili sva o~ekivanje!

Red`inald    Mo`da je ovo zbog te{ke kontuzije glave  
koju sam pretrpio, ali ponudi}u vam  
dvadesetogodi{nji ugovor za zna~ajnom  
povi{icom!

Sendi        Prihvatam!

Sun|erbob i Ura!  
Patrik

Persi        O~ekujem velike stvari od vas, gospo|ice  
Obra{~i! Velike stvari!

Red`inald    Mo`da biste mogli da posvetite svoj  
talenat ma{ini za automatsko bacanje  
kake koja nam toliko dugo izmi~e.

Marmelada Polako, jedno po jedno ~udo!

Persi,        Dovi|enja!  
Red`inald,  
Marmelada

Sendi        Sada jo{ samo ostaje da smislimo {ta  
              }emo sa ovim paklenim aparatom!

Patrik        Ja sam na redu!

Patrik        To!

### **Sun|erbob Kockalone "Duh u gostima"**

Holan|anin        Prokleta bila ova maglu{tina! Ne vidim  
dalje od nosa!

Holan|anin        Moj brod. Halo? Pomo} na drumu?  
Pukla mi je guma. Moja lokacija na  
kojoj }u biti?

Holan|anin        Na poslu ili kod ku}e? Kod ku}e.



- Sun|erbob      Ukleti Holan|anin! [ta radi{ u mojoj ku}i?
- Holan|anin      Zaglavljen sam ovde dok mi ne poprave brod. Do tada }u da te progonim!
- Sun|erbob      Ne! Lignjoslave!!! Lignjoslave!!!  
Lignjoslave, upomo}! Upomo}!
- Sun|erbob      Lignjoslave! Mora{ da mi pomogne{!  
U mojoj ku}i je duh!
- Lignjoslav      Sun|erbobe, koliko puta treba da ti ka`em, ja ne verujem u duhove. A ti mi se nikada nisi dopadao.
- Sun|erbob      Patri~e!!!
- Sun|erbob      Patri~e, mora{ da mi pomogne{. Ukleti Holan|anin?
- Sun|erbob      Geri! Da se nisi usudio da povredi{  
mog malog Gerija!
- Holan|anin      Samo sam hteo da ga pomazim.

Holan|anin      Tako, tako... Holan|an~i} ne}e da te  
povredi. Volim pu`eve.

Sun|erbob      Geri!

Holan|anin      Ni{ta nije bolje od dobrog prepadanja.

Sun|erbob      U redu je, Geri.

Holan|anin      Ne opu{taj se previ{e.

Sun|erbob      Laku no}, Geri.

- Sun|erbob      Holan|an~i}u, ho}e li ovo jo{ dugo ovako?
- Holan|anin      Momak, za{to nisi prestra{en?
- Sun|erbob      Pa, ovde si ve} neko vreme, video sam sve tvoje trikove.
- Holan|anin      [ta ho}e{ da ka`e{?
- Holan|anin      Znam da sam izan|ao. Ve} godinama izvodim isti program. Zastr{ivanje je igra za mladog ~oveka. Vreme je da odustanem od duhova.
- Sun|erbob      Ne! Samo sam hteo da ka`em da sam se navikao, to je sve!
- Holan|anin      Ne la`i me.
- Sun|erbob      Jednostavno, mora{ da pla{i i nekog

drugog osim mene.

Holan|anin

Hmmm.

Mu{terija

Mogu li da isprobam?

Mu{terija

Da... deluje udobno.

Prodavac

Mo`ete li da me izvinite na trenutak?

Holan|anin

Zaboravi!

Prodavac

I? [ta mislite?

Holan|anin

Ovo je postalo zvani~no. Vi{e nisam  
stra{an.

Sun|erbob

[ta to govori{? Jednostavno, nisi u  
formi.

Holan|anin

Mo`da mi je potreban odmor. Da  
uzmem neke slobodne dane, zna{.

Sun|erbob

Naravno, da se malo opusti{.

Holan anin	Mo`da da neko vreme odsednem kod prijatelja? Na udobnom kau~u, u... ananasu? Jo{ samo malo? Dok ne stanem na noge?
Narator	[est meseci kasnije...
Sun erbob	Hej, {ampionu, kako...
Ekipa na `urci	Poja~aj! Odvrni!
Holan anin	Ko bi rekao da imamo toliko toga zajedni~kog.. Ti voli{ pli{ane mede, ja volim pli{ane mede. Ti voli{ ponije, ja volim ponije.
Riba	Je li to burma?
Holan anin	Ovo?! To nije ni{ta!
Sun erbob	[ta se ovde doga a?
Holan anin	Hajde, Sun erbobe. Ne cepidla~i.
Motord`ija	^uvaj!
Motord`ija	Kako je bilo?
Holan anin	Jo{ bolje nego tre}i put!
Sun erbob	O. ne... Ne! Svi napolje!

- Holan|anin U redu, momci! @urka je zavr{ena!  
Vreme je za pokret, du{o.
- Sun|erbob Holan|anine, ho}e{ li celu ve~nost da  
provede{ na tom kau~u?
- Holan|anin Pa udoban je.
- Sun|erbob Pogledaj se u ogledalo. Postao si  
samo duh onoga {to si nekada bio.
- Holan|anin U pravu si, Sun|erbobe. Jadan sam.
- Sun|erbob Jesi. Ali izbavi}emo te iz tog jasnog  
stanja. Uz pomo} vizuelnih pomagala!  
Gledaj sada.
- Holan|anin [ta je sad to?
- Sun|erbob Putovanje u samosvet.
- Monasi Unutra{nja mo}. Unutra{nja mo}!
- Zeke Unutra{nja mo}. Unutra{nja mo}!
- Holan|anin To je bilo predivno.
- Sun|erbob Ustani sa tog kau~a i obla~i se,

- Holan|anine! Vreme je da se uozbilji{!
- Sun|erbob Po~e}emo lagano...misli{ li da mo`e{  
da isprepada{ onu staricu?
- Holan|anin [ali{ se? To bi bilo suvi{e lako!
- Sun|erbob To je ukleti Holan|anin kojeg znam! A  
sada, sa re~i na dela!
- Holan|anin No problemo, kompadre!
- Starica Luni, jesi li to ti?
- Holan|anin [ta? Ne, to sam ja! Stra{ni ukleti  
Holan|anin!
- Starica Luni, postoji sjajan novi proizvod koji  
se zove pasta za zube. Mislim da bi  
trebalo da ga isproba{.
- Holan|anin Hajdemo!
- Leri ^ove~e, kakve mi{i}e ima{.  
Fenomenalan si! Sav si ~vrst!

Sun erbob	Sada su na{i.
Leri	Tricepsi su mi omek{ali! Moram na spravu sa veslima!
Holan anin	Ne vredi, Sun erbobe. Nikoga ne mogu da upla{im! Mo`da ljudi jednostavno vi{e ne veruju u duhove.
Sun erbob	Samo trenutak! Mislim da si upravo prona{ao odgovor za sve svoje probleme!
G a Pipak	Lignjoslave...
Lignjoslav	[ta se doga a?
G a Pipak	Za{to me nisi zvao?
Lignjoslav	Majko?
G a Pipak	Za{to nisi zvao svoju majku?!
Lignjoslav	Lignjica voli svoju mamu!
G a Pipak	Za{to me onda ne zove{... Za{to me onda ne zove{...



Holan|anin            ^uo sam da ne veruje{ u duhove.

Lignjoslav            U duhove?

Holan|anin            Da... kao {to je ukleti Holan|anin!

Lignjoslav            [ta? Duhovi ne postoje! Ne postoje!

Holan|anin            Duhovi ne postoje? Ne veruje{ u duhove?

Lignjoslav            Sun|erbobe?

Holan|anin            Stra{no....

Lignjoslav            Ne. Ne, to je nemogu}e! Duhovi ne postoje!

Sun|erbob            Holan|an~i}u, upalilo je! Ponovo ima{ mo} da pla{i{!

Holan|anin            A i samopouzdanje! Ose}am se kao da mogu da uteram strah u kosti bilo kome! Sve zahvaljuju}i tebi, moj de~a~e!

Sun|erbob            Mo`da }e ti uskoro popraviti i brod!

- Holan|anin            U stvari, Sun|erbobe, moram ne{to da ti priznam. Popravili su mi brod jo{ pre tri meseca. Bilo je lepo biti tvoj cimer!
- Holan|anin            Da, umalo da zaboravim! Ostavio sam ti ne{to kao nagradu za tvoj trud. A sada, vreme je da nastavim sa uni{tavanjem du{a!
- Sun|erbob             Stari, dobri Holan|anin!

**KRAJ**

**SpongeBob SquarePants**  
**Episode 70**  
**“Chimps Ahoy”**  
**“Ghost Host”**  
**As Broadcast Script**

SpongeBob SquarePants  
5574-426 “Chimps Ahoy”

## As Broadcast Script

Mailman	<i>(Whistling)</i>
Patrick and SpongeBob	It's here!
SpongeBob	Behold Patrick! The official Goofy Goober Back Scratcher!
SpongeBob	And it only cost me 52 box tops!
Patrick	Wow.
SpongeBob	Ooo. Mmm Hmm. Ooo. Oh! Woo! Oh yeah! That's it.
Patrick	Let me try!
Patrick	Ahhh...
SpongeBob	Uh, Patrick? That's not the back scratcher. That's my arm.
Patrick	Oh. Sorry.
SpongeBob	You know, we shouldn't keep this all to ourselves.
SpongeBob	We should let Squidward try it out.
Patrick	Yeah!
SpongeBob	Onward! To Squidward's house!
Squidward	Go away!
SpongeBob	To Sandy's house!

SpongeBob Hey Sandy, you gotta see this! Sandy? What's going on here?

Patrick Eek!

SpongeBob Sandy, are you okay?

Sandy Uuuhhh....(raspberry)

SpongeBob What's wrong, Sandy?

Sandy They're coming! (Inhale) They're coming! The chimps are coming!

SpongeBob Who?

Sandy My bosses. They're coming for an inspection.

Sandy I've worked day and night for a week, but none of my inventions are any good.

Sandy If I don't have a real impressive invention by this afternoon, they'll cut my funding and I'll have to leave Bikini Bottom.

SpongeBob Oh, come on Sandy. I'll bet you invented lots of useful things!

SpongeBob This helmet looks impressive. What's it do?

Sandy It lets you talk to nuts. What use is that?

SpongeBob SpongeBob to peanut, come in peanut.

Patrick What's it saying?

SpongeBob      It says...it's dark in here.

SpongeBob      Got anything else, Sandy?

Sandy            There's my nut-a-chino machine. It makes a nice hot frothy cup out of any nut you choose.

Peanut           Aaaaaaa!!!

Sandy            And lastly, my fully automated nutcracker.

Sandy            Oh, I can't even make a simple nutcracker.

SpongeBob      So it's got a few bugs. Patrick and I'll help you fix it. Right Patrick? Patrick?

Patrick          Aaahh...

SpongeBob      Everything will be fine.

Sandy            Oh, it's no use, SpongeBob. I just have to face facts. I'll be leaving Bikini Bottom because...I'm a failure!

SpongeBob      We can't let Sandy leave, Patrick.

Patrick          What'll we do?

SpongeBob      They're looking for an invention right?

Patrick          Right...

SpongeBob      So let's start inventing!

Patrick          Yeah!

SpongeBob      It's time to get serious, Patrick.

Patrick Right!

Patrick I made an invention! It's a stick that you can draw or write stuff with.

SpongeBob That's a pencil, Patrick. It's already been invented.

Patrick Ooh! Ooh! This is a good one! It's a glass ball that lights up so you can see in the dark!

SpongeBob Light bulb, already invented.

SpongeBob *(Grunts)*

Patrick SpongeBob, I **know** this one will work! I've invented a parallel universe.

SpongeBob That's a mirror, Patrick. It's already been invented.

Patrick Aagh! Somebody keeps stealing my ideas.

Alternate Universe Well I thought it was a pretty good idea.  
SpongeBob

SpongeBob *(Grunts)*

SpongeBob Oh, I give up. I'll never invent anything.

Sandy *(Singing)* So long Bikini Bottom. I can't leave without a goodbye.

Sandy *(Singing)* But please don't think bad of me, if'n I start ta cry.

Sandy *(Singing)* So long Bikini Bottom. There's so many things I'll miss.

Sandy                    *(Singing)* From yer smoggy, crowded city to  
your stingin' jellyfish.

Sandy                    *(Singing)* This town is filled with many things  
that I've come to love.

Sandy                    *(Singing)* From the birds that fly upon the  
ground to the flowers up above.

Sandy                    *(Singing)* Farewell Bikini Bottom. Now  
I really hate to go.

Sandy                    *(Singing)* 'Cause the things I'll miss the most of  
all are the friends I've come to know.

SpongeBob and  
Patrick                    WAAAAAAAA!! WAAAAAAAA!!! *(Sniff, sniff)*

SpongeBob                I'm ashamed of myself, Patrick. I gave up too  
quickly.

SpongeBob                We'll build Sandy's bosses an invention so  
amazing, they'll give Sandy funding forever!

Patrick                    Ha Ha Ha!

SpongeBob                We've done it Patrick! We've created the greatest  
invention the world has ever seen!

SpongeBob                Patrick! They're here!

Patrick                    Who?

SpongeBob                Sandy's bosses. *(Beat)* The reason we spent all  
afternoon inventing?



Patrick I have no idea what you're talking about.

Percy Good day, Gentlemen! Allow me to introduce ourselves. I am Professor Percy. This is Dr. Marmalade.

Marmalade At your service!

Percy And this is Lord Reginald.

Reginald Charmed.

Patrick You guys talk funny! Say more words!

Percy We are the board of directors of Tree Dome Enterprises, Limited. And we are here to ascertain if Ms. Cheek's inventions are up to snuff.

SpongeBob Why, everyone in town has benefited from Sandy's scientific knowledge!

SpongeBob Before Sandy showed up, I used to be a scrawny weakling.

Patrick And I used to be dumb! (*Stupid laugh*) Ha Ha Ha Ha Ha Ha!

Percy Quite. And whom do I have the pleasure of addressing?

SpongeBob My name is SpongeBob.

Patrick And I am Professor Patrick.

SpongeBob Professor?

Patrick (*Correcting him*) Doctor Professor Patrick!

Don't mind him. You know how interns are.

Percy                      Where is Ms. Cheeks?

SpongeBob              She should be back any moment.

Patrick                   I thought she ran away because she couldn't  
invent anything!

SpongeBob              Patrick!

Patrick                   That's **Mister** Doctor Professor Patrick to you!

SpongeBob              Don't you think it's time to show them Sandy's  
invention, Mr. Dr. Professor Patrick?

Patrick                   Good idea!

SpongeBob              Well?

Patrick                   Hey, you're the unpaid intern! **You** do the work!

SpongeBob              Gentlemen, I can say without exaggeration, that  
this is **the** most important invention in the history  
of the universe!

SpongeBob              I give you...

SpongeBob              The automatic back-scratcher-hair-comber-nose-  
picker-and ukulele tuner 9000!

Percy                      This is where our research money went?

SpongeBob              Uh Huh! Isn't it great?

Reginald                    An automatic back-scratcher-hair-combing-nose-picking-ukulele-tuner? Yes, well...I've heard **that** claim before!

Percy                        Yes, how do we know this contraption works?

Marmalade                Let's see a demonstration!

Patrick                     Step right up! You look like you've been neglecting your personal hygiene!

Reginald                    Me? Oof---

Reginald                    Are you sure this is safe?

Patrick                     As sure as I'm a Doctor Professor!

SpongeBob                Patrick, don't you think we should test it?

Patrick                     Okay!

SpongeBob                That's not exactly what I had in mind.

Percy                        Lord Reginald, are you all right?

Reginald                    Oh, I say!

Reginald                    This is splendid! Oh, absolutely splendid!

Reginald                    What's this?!?

Reginald                      Oh, marvelous! This machine is evacuating my nostrils of unwanted residue in a manner most pleasant!

SpongeBob                    Good work, Mr. Dr. Professor Patrick!

Patrick                        Thank you, lowly assistant!

Reginald                      Oh, I say! Now it's feeding me delicious pudding!

SpongeBob                    Pudding? I don't remember that part of the invention.

Reginald                      And now it's tuning my ukulele!

Reginald                      Ouch! I say! Was that necessary?

Reginald                      You, sir, are impertinent! Oh, dear...AIEEEEEEEE!!!

Marmalade                    Lord Reginald, are you all right?

Reginald                      AIEEEEEEEE!

Marmalade                    I'm sorry, was that a 'yes'?

Percy                         Mr. Dr. Professor Patrick, what is the meaning of this?!?

Patrick                        It's okay.

Reginald                      AIEEEEEEEEEEEEEEEE!!!

Patrick                        The horrible screaming means that it's working!

SpongeBob                    Ohhh...I really wish Sandy were here.

Bus Driver	All aboard!
Sandy	Will this bus take you somewhere, when you've got nowhere else to go?
Bus Driver	It sure does! We make stops in Quittersville, Failure Town, and Loserburg!
Reginald	AIEEEEEEEEE!!!
Sandy	What in tarnation?
Sandy	What's with all the monkey business? ( <i>Gasp!</i> )
Patrick	Ha Ha.
SpongeBob	Sandy!
Sandy	SpongeBob!
Sandy	What the heck is goin' on here?!?
Reginald	Ouch.
Patrick	It works! It works!!!!
Percy	Lord Reginald, are you all right?!?
Reginald	I seem to have ruptured my pomposity.
Percy	We shall commence closure of this establishment immediately!
Marmalade	Frankly, I'm beginning to question the economic benefits of underwater tree domes.

Marmalade                Doesn't make much sense, when you get right down to it.

SpongeBob                I'm sorry, Sandy. We were trying to keep you in Bikini Bottom, but all we did was ruin your chances to stay.

Sandy                        I was about to be fired anyway.

Sandy                        Thanks for trying to help, SpongeBob. You too, Patrick.

Patrick                      That's Mr. Dr. Professor Patrick!

Sandy                        Don't push it.

Patrick                      Sorry.

Percy                        *(Irritated)* We are departing, Dr. Marmalade.

Marmalade                My word! All of this excitement has drastically reduced my potassium levels!

Marmalade                Good gracious! Can it be?

Percy                        Try it again!

Reginald                    It is! It is! It's the banana peeler we have been searching 117 years for!

Percy, Reginald,  
Marmalade                *(Monkey sounds)* EEEEEEE! Screech!!!  
Howll!!!!

SpongeBob                Wow, Sandy! They're going bananas for your nutcracker!

Sandy                        Yeah!

Percy	Well, Ms. Cheeks, I must say you have exceeded expectations!
Reginald	It may be the extreme head trauma I've suffered, but I am going to offer you a 20 year contract with a substantial pay rise!
Sandy	I accept!
SpongeBob and Patrick	Hooray!
Percy	I expect great things out of you, Ms. Cheeks. Great things!
Reginald	Perhaps you could put your talents toward that automatic poop throwing machine that's eluded us for so long.
Marmalade	Now, now-- one miracle at a time!
Percy, Reginald, Marmalade	Goodbye!
Sandy	Well, the only thing left is to figure out what to do with this infernal contraption!
Patrick	My turn!
Patrick	Woo Hoo! AIEEEEEEEEEEE! All right!!!

**SpongeBob SquarePants**  
**5574-419 "Ghost Host"**  
**As Broadcast Script**

Dutchman                      Curse this cursed ghostly fog! I can barely see past me own nose! Aaargh!

Dutchman                      Whaaaah!!! Aaaaahhh!!! Aah! Whaa! Aaah! Ooo!

Dutchman                      Errp! Ehh?! Me ship. Hello? Roadside assistance? I've got a bit of a flat. My location where I'll be staying?

Dutchman                      Business or residence? Residence.

Dutchman                      Arrrrrrrrrr!

SpongeBob                     Fffflyng Dutchman! Wha-What are you doing in my house?

Dutchman                     I'm stuck here while me ship is bein' repaired. Till then...I'm here to **haunt you!** (Cackle!!!!!!)

SpongeBob                     Neeeaiaaaaaaaaaaaaa!!! Squidward!!! Squidward!!! Squidward, help! Help! Help!

Squidward                     Oof!! Ow!!! Ow! Ow!

SpongeBob                     Squidward! You have to help me! There's a g-g..g.. a ghost in my house!

Squidward                     SpongeBob, how many times do I have to tell you...I don't believe in ghosts. And I never liked you.

SpongeBob                     Patrick!!! Patrick! Patrick! Patrick!

SpongeBob                     Patrick, you gotta help me..The Flying!...Dutch...Man?

Gary                              Wrrreeoow!



SpongeBob	Gary! (Gasp!) Don't you dare hurt my little Gary!
Dutchman	Awe...I just wanted to pet the little guy.
Gary	Prrr...Prrr...Prrr...Prrr.
Dutchman	There, there...Dutchie's not gonna hurt ya. I love me a good snail. (beat) (Chew, Chew, Crack, Crunch)
SpongeBob	Aaaaaahhhh!!!!
Gary	Meow. Meow.
SpongeBob	Gary!
Dutchman	(Laugh) Nothin' better than givin' a good scare. Aargh! (Laugh)
SpongeBob	It's okay, Gary.
Dutchman	Don't get too comfortable.
Dutchman (Pineapple House)	Roooooaaar!!!!
SpongeBob	Goodnight Gary. Aaaah!!!
Dutchman	Ha Ha Ha!
Dutchman (Monster)	(Scary Sounds)
SpongeBob	(Scared Sounds)
Dutchman	Ha Ha Ha!

SpongeBob (Nervous laughter)

Dutchman (Chomp!)  
(Mirror Monster)

SpongeBob (Sigh)

SpongeBob (Sigh)

Dutchman Hmmm?

SpongeBob (Sigh)

Dutchman Rooooooaarr! Snarl! Growl! Roooaarr!

Dutchman Hmmm?

SpongeBob Umm...Dutchie? Is this gonna be much longer?

Dutchman Why aren't ye freakin' out lad?

SpongeBob Well, you've been here awhile and, um, well I've seen all your tricks.

Dutchman What are you trying to say?!

SpongeBob Ehhh...

Dutchman I know when I'm washed up. I've been doing the same material for years. Scaring is a young man's game. It's time to give up the ghost. No pun intended.

SpongeBob Oh, no! No! I meant that I'm just used to it...that's all.

Dutchman Don't lie to me.

SpongeBob You just gotta scare someone other than me.

Dutchman                      Hmmm.

Customer                      Mind if I test it out?

Customer                      Yeah...this does feel comfortable.

Salesman                      Oh, could you excuse me a moment?

Customer                      (Snore!)

Dutchman                      Buuwraaah! Cackle!!!!

Dutchman                      *(Frustrated)* Grrrr! Raaaaaah! Raaaah! Boo! Raaah!  
Ahh, ah forget it!

Customer                      (Snore, snore)

Salesman                      So, what do you think!?

Customer                      Aaaah!!!

Dutchman                      Roooaarrrr!!!!

Dutchman                      It's official...I'm not scary anymore.

SpongeBob                      Just what kinda talk is that!? You're just... off your  
game, that's all.

Dutchman                      Maybe I just need a break. Take some time off, ya  
know?

SpongeBob                      Sure, relax a little.

Dutchman                      Maybe...stay with a friend for awhile? (beat) On a  
comfy couch, in a...pineapple? (beat) Just for a little  
while longer? (beat) Till I get back on me feet?

Narrator                      Six months later...

SpongeBob Hey champ! How's it...(Gasp!)

Party Ghosts (Walla) Turn it up! Turn the knob up! Woo!

Dutchman Who'd guess we'd have so much in common. You like teddy bears, I like teddy bears. You like ponies, I like ponies.

Girl Fish Is that a wedding ring?

Dutchman Oh, this?! Oh, it's nothing! Heh, heh.

SpongeBob What is going on around here?!

Dutchman Come on SpongeBob. Don't be a stick in the mud.

Motorcycle Ghost Look out below! Ha Ha Ha!

SpongeBob Aaaa!!!

Motorcycle Ghost How was that!?

Dutchman Even better the 3rd time!!

SpongeBob Oh no...No No No No No!! **Everyone, Get Out!!**

Dutchman Alrighty boys! Party's over! Time to scoot, honey.

SpongeBob Dutchie! Do you want to spend eternity on this couch?

Dutchman Well, it is comfy.

SpongeBob Look in the mirror. You're a ghost of your former self!

Dutchman Ah, you're right, SpongeBob. I'm pathetic.

SpongeBob Yes you are. But we're going to raise you up from your squalid condition. Through the use of visual aids! Watch now.

Dutchman What in barnacles is it?

SpongeBob A journey into self awareness.

Monks The power within. The power within.

Monk Lips (Whisper) The Power within. The power within!

Zeke The power within! The power within! The power within! The power within! The power within! The power within! **The power within!!!!** Yaaa!!!

Dutchman (*Crying*) That was beautiful.

SpongeBob Now get offa that couch and into your clothes Dutchman. It's time to get **serious**!

SpongeBob Let's start you off easy... You think you can take that **old lady** down there?!

Dutchman What, are you kidding me?! Scaring her is **too** easy!

SpongeBob Now **that's** the Flying Dutchman I know! Let's see you put those words into action!

Dutchman No problemo, compadre! Ha Ha Ha Ha! YAAAAA!!!

Old Lady Lonnie, is that you?

Dutchman Wha?! **NO!** 'Tis I! The ominous Flying Dutchman! Baaaa!! Aaaa!!!

Old Lady	Lonnie, there's this great new product called <b>toothpaste</b> . I think you should try it.
Dutchman	Let's hit it!
Larry	Grrr!
Dutchman	Ha Ha Ha!
Larry	Dude...look at your pecs. You're phenomenal! Truly a hard body. Look at those guns!
Dutchman	Blaaa!! Blalalalalala!!
Larry	(Gasp!)
SpongeBob	Hehe, now he's got 'em.
Larry	My latissimus dorsi has gone flabby! I've gotta get to a rowing machine!
Dutchman	(Sigh) It's no use SpongeBob. I can't seem to scare <b>anyone</b> ! Maybe people just don't believe in ghosts anymore.
SpongeBob	Wait a minute! I think you just gave me the answer to all your problems. (whisper, whisper, whisper, goblins, whisper, whisper, guilt trip, whisper, whisper)
Squidward	(Humming) Huh?
Mrs. Tentacles	Squiiiiidward....Squiiiiidward...
Squidward	What's going on?
Mrs. Tentacles	Why haven't you called me?

Squidward	Mother?
Mrs. Tentacles	Why haven't you called your mother?!
Squidward	(squirming) Eerp! Eh? Eh? Squidums loves his ma-ma!
Mrs. Tentacles	Why don't you call me then...Why don't you call me...Why don't you call me...
Squidward	Ungh?!!!
Dutchman (clarinet monster)	I heard ya don't believe in ghosts.
Squidward	Ghosts?!
Dutchman	As in..The Flying Dutchman! Ha! Ha! Ha! Ha! Ha! Ha!
Squidward	Aaaaaaaaaahh!!!!!!!
Squidward	Wha? There's n-n-no such things as ghosts. No such thing!
Dutchman	No such thing as ghosts? No such thing as ghosts?! You don't believe in ghosts?!
SpongeBob	(Heavy breathing)
Squidward	SpongeBob?
Dutchman	Ha Ha Ha!
Dutchman	Ooooh. Scaaaarrryyy.
Squidward	No. No. That's impossible! Ghost!! Ghost!!
SpongeBob	Dutchie! It worked! You got your scare back!

- Dutchman                      And me confidence too! Now I feel like I could scare the living criminy outta anybody! All thanks to you, my boy!
- SpongeBob                      And maybe your ship will be repaired soon!
- Dutchman                      Actually, I have a confession, SpongeBob. My ship's been done for 3 months now. Well, it was nice roomin' with ya!
- Dutchman                      Oh, yeah! I almost forgot! I left you a little somethin' somethin' for all yer trouble! Now it's high time for me to ruin more souls! A Ha Ha Ha Ha!
- SpongeBob                      (Gasp!) Neeah-Ha-Ha-Ha-Ha-Ha-Ha. Good old Dutchie!



# DORA ISTRAŽUJE

## (219. epizoda)

**Dora:** Ćao, ja sam Dora. Je l' volite muziku?

I ja. Obožavam da sviram frulu.  
Hoćete da čujete kako sviram frulu?  
Super!  
(*pevuši*) Ti-ti-ti-ti-ti.

**Čizmica:** *Ti-ka-ti-ka-ti-ka!*

**Dora:** Ko proizvodi taj zvuk?

Da, to je moj drugar Čizmica!

**Čizmica:** *Ća-ka-ća-ka-ća!*

**Dora:** On svira zvečke!

**Čizmica:** Zvečke! Obožavam muziku! Muzika me čini srećnim!

**Tukan:** **Atencion! Atencion!**

**Dora:** Vidi! Senjor Tukan ima novine!

**Tukan:** **Extra! Extra! Extra!**

**Dora:** U današnjim novinama ima neka važna vest!

**Dora i Čizmica:** **Gracias, senjor Tucan.**

**Tukan:** **De nada.**

**Dora:** Oooo, vidi! Meštani imaju **parrandu** i sviraju instrumente!

**Dora:** O-ou, dolazi senjor Tihi.

**Senjor Tihi:** Tišina! **Silencio!** Hoću tišinu!

Uzeću ovu čarobnu maramicu i zaključaću  
vaše intrumente u muzičku kutiju.

Možete da otvorite muzičku kutiju samo ako svirate.  
Ali vi ne možete da svirate! Nemate intrumente! Ha-ha!  
Od sada će vladati **silencio!** Hi-hi-hi-hi-hi...

**Svi:** (*razočarano*) Oooooo...

**Čizmica:** O, ne! Šta ćemo da radimo?

**Dora:** Znam! Mi imamo naše intrumente!  
Napravićemo našu **parrandu** i sviraćemo našu muziku!

**Čizmica:** Muzička kutija će se onda otvoriti i meštani  
će dobiti svoje intrumente!

**Dora:** Pomoći ćete nam da otvorimo kutiju?  
Super!

**Čizmica:** Dora, kako ćemo doći do muzičke kutije?

**Dora:** Koga molimo za pomoć kad ne znamo kuda da idemo?

Mapu! Tako je! Pogledajte mapu i recite nam kako da dođemo  
do muzičke kutije. Recite „mapa“!

**Čizmica:** Mapa! Mapa!

**Dora:** Glasnije!

**Mapa:** (*otpeva svoju pesmicu*)

**Mapa:** Dora i Čizmica moraju da stignu do muzičke kutije.  
Ja znam kako se do tamo stiže! Prvo pređete preko Klavirskog mosta...  
Zatim prođete kroz Raspevanu kapiju...

**Kapija:** (*skala*) La-la-la-la-la!

**Mapa:** I stići ćete do muzičke kutije!  
Ovako recite Dori: Most, kapija, muzička kutija.  
Zajedno sa mnom. Most, kapija, muzička kutija.  
Most, kapija, muzička kutija. Most, kapija, muzička kutija!!!

**Dora:** Kako da dođemo do muzičke kutije?

Most, kapija, muzička kutija.  
Prvo pređemo preko Klavirskog mosta...  
Zatim prođemo kroz Raspevanu kapiju...

**Kapija:** (*skala*) La-la-la-la-la!

**Dora:** I stići ćemo do muzičke kutije!  
Hvala na pomoći!

Prvo moramo da nađemo most.

Vidite li most?

**Čizmica:** Da, eno ga!

**Dora:** Hajde, Čizmice! Sviraćemo instrumente da otvorimo muzičku kutiju!

**Čizmica:** Super!

**Dora:** Hoćete li i vi da pevate i svirate sa nama?

Sjajno! Idemo! Pevajte sa mnom!

**Dora i Čizmica:** *Muzičar sam ja, to nek' svako zna!*

**Dora:** *Ja sviram frulu! Ti-ti-ti-ti-ti!*  
*Ti sviraš frulu! Ti-ti-ti-ti-ti!*

**Čizmica:** *Ja sviram zvečke! Ča-ka-ća-ka-ća-ka!*  
*Ti sviraš zvečke! Ča-ka-ća-ka-ća-ka!*

**Dora:** Ajmo zajedno!

**Dora i Čizmica:** *Muzičar sam ja, to nek' svako zna!*

**Dora:** **Muy bien!** Sjajno pevate!

**Dora i Čizmica:** *Ćao, Beni!*

**Beni:** *Ćao, Dora! Ćao, Čizmice!*

**Dora:** Beni, hoćeš da se pridružiš **parrandi** i sviraš sa nama?

**Beni:** Vrlo rado... ali... nemam instrument.

**Dora:** Ne brini, Beni. Sigurno imam neki instrument u rancu.  
Pogledajte u moj ranac i nađite instrument za Benija.  
Recite „ranac“.

**Ranac:** *Ranac, ranac! Ranac, ranac! Jeee!*

**Hola, músicos!** Dora traži instrument za Benija.

Je l' ovo instrument?

Ups, to je banana.

Je l' ovo instrument?

Da, to je bubanj! Pronašli ste „konga bubanj“! Svaka čast!

(*skala*) Njam, njam, njam, njam, njam! **Delicioso!**

**Beni:** Hvala za kongu bubanj! *Bam-bam-bam-bam-bam!*

**Dora:** Hajde da pevamo i sviramo instrumente!  
Idemo! Pevajte sa mnom!

**Dora, Čizmica i Beni:** *Muzičar sam ja, to nek' svako zna!*

**Dora:** *Ja sviram frulu! Ti-ti-ti-ti-ti!*  
*Ti sviraš frulu! Ti-ti-ti-ti-ti!*

**Čizmica:** *Ja sviram zvečke! Ča-ka-ća-ka-ća-ka!*  
*Ti sviraš zvečke! Ča-ka-ća-ka-ća-ka!*

**Beni:** *Ja sviram bubanj! Bam-bam-bam-bam-bam!*  
*Ti sviraš bubanj! Bam-bam-bam-bam-bam!*

**Dora:** Ajmo zajedno!

**Dora, Čizmica i Beni:** *Muzičar sam ja, to nek' svako zna!*

**Dora:** Sjajno pevate! Dobro, hajde da sviramo instrumente  
da otvorimo muzičku kutiju!

Vidi, Klavirski most!

**Čizmica:** Izgleda kao klavir!

**Dora:** Moramo da pređemo most, ali... o-ou!  
Ovom mostu fale neki delovi!

Vidi, eno ga senjor Tukan! On će nam pomoći da popravimo most.

Senjor Tukan priča španski, i ako nam treba dugačak deo,  
reći ćemo mu „**larga**“. Recite „**larga**“!

Super! Ako nam treba kratak deo, reći ćemo mu „**corta**“!  
Recite „**corta**“!

Super! Morate da kažete Senjor Tukanu koji deo će popuniti  
rupu u mostu. Koji deo ide ovde?

**Tukan: Larga? Corta?  
Larga? Corta?**

**Larga! Gracias!**

**Dora: Izabrali ste dugačak deo! Muy bien!**

**Čizmica: Bravo!**

**Dora: Koji deo ide ovde?**

**Tukan: Larga? Corta? Larga? Corta?**

**Si, corta!**

**Dora: Izabrali ste kratak deo!**

**Čizmica: Bravo!**

**Dora: Koji deo ide ovde?**

**Tukan: Larga? Corta?  
Larga? Corta?**

**Larga! Fantastico!**

**Dora: Dugačak deo! Odlično!**

**Most: (*odsvira melodiju*)**

**Dora, Čizmica i Beni: Jeeeeeeeeee!**

**Dora: Popravili smo most! Hvala na pomoći!**

**Dora, Čizmica i Beni: Gracias, senjor Tukan!**

**Tukan: De nada!**

**Čizmica:** Kuda idemo sad?

**Dora:** Most, kapija, muzička kutija.  
Prešli smo preko mosta... i sad sledi...

Kapija, tako je! Raspevana kapija!

**Kapija:** *La-la-la-la-la!*

**Dora:** Hvala na pomoći!  
Vidite li kapiju?  
Gde?

**Čizmica:** Da, eno je!

**Dora:** Hajde da sviramo instrumente i otvorimo muzičku kutiju!

Vidi! Isa Iguana! Ona svira trombon!

**Dora, Čizmica i Beni:** Ćao, Isa!

**Isa:** Ćao, drugari.

**Dora:** Isa, hoćeš da se pridružiš **parrandi**?

**Isa:** Hoću! Mogu da sviram trombon! *Bum-ba-bum-ba-bum-ba!*

**Dora:** Hajde da pevamo i sviramo instrumente  
da se Isa pridruži našoj **parrandi**! Idemo! Pevajte sa mnom!

**Dora, Čizmica, Beni i Isa:** *Muzičar sam ja, to nek' svako zna!*

**Dora:** *Ja sviram frulu! Ti-ti-ti-ti-ti!*  
*Ti sviraš frulu! Ti-ti-ti-ti-ti!*

**Čizmica:** *Ja sviram zvečke! Ča-ka-ća-ka-ća-ka!*  
*Ti sviraš zvečke! Ča-ka-ća-ka-ća-ka!*

**Beni:** *Ja sviram bubanj! Bam-bam-bam-bam-bam!*  
*Ti sviraš bubanj! Bam-bam-bam-bam-bam!*

**Isa:** *Ja sviram trombon! Bum-ba-bum-ba-bum-ba!*  
*Ti sviraš trombon! Bum-ba-bum-ba-bum-ba!*

**Dora:** Ajmo zajedno!

**Dora, Čizmica Beni i Isa:** *Muzičar sam ja, to nek' svako zna!*

**Dora:** Sjajno pevate! Hajde da sviramo instrumente  
i otvorimo muzičku kutiju!

**Kapija:** *Hola! Hola! Hola!*

**Dora:** Pogledajte! Raspevana kapija!

**Kapija:** *(operski)* Aaaau! Vučeš me za nooooos!

**Čizmica:** Ups! Izvini. Čao, Raspevana kapijo.

**Kapija:** *Hola! Hola! Hola!*

**Dora:** Moramo da prođemo da bismo stigli do muzičke kutije.

**Kapija:** *(peva)* Ne, ne, ne, ne, ne!  
Ako hoćete da se otvorim, morate da pogodite pesmice  
koje ću da otpevam. *(peva)* Srećno!

Evo prve pesme. Kako se zove ova pesma?

*(Old McDonald)* La-la-la-la-la-la-la, ija-ija-ooo.

**Dora:** Pevajte sa nama!



**Svi:** *Stari Mekdonald ima farmu, ija-ija-oooo!*

**Dora:** „Stari Mekdonald ima farmu“! Sjajno pevate!

**Kapija:** Uau, odlični ste! Evo sledeće pesme...  
Kako se zove ova pesma?

*(Row-row-row your boat)* La-la, *život je samo san!*

**Dora:** Pevajte sa nama!

**Svi:** *Veslaj, veslaj čamcem ti, dok je sunčan dan,  
Veselo, veselo, veselo, veselo, život je samo san!*

**Dora:** „Veslaj, veslaj čamcem ti“! Sjajno pevate!

**Mapa:** *(peva)* Pogodili ste obe pesme! Zaista sjajno pevate!  
*Sad prođite kroz kapiju!*

**Svi:** Hvala, Kapijo!

**Čizmica:** Kuda idemo sad?

**Dora:** Most, kapija, muzička kutija.  
Prešli smo preko Klavirskog mosta...  
pa kroz Raspevanu kapiju...

**Kapija:** *La-la-la-la-la!*

**Dora:** I sad sledi...  
Muzička kutija! Tako je!

Vidite li muzičku kutiju?  
Gde?

**Čizmica, Beni i Isa:** Da, eno je!

**Dora:** Hajde da sviramo instrumente i otvorimo muzičku kutiju!

**Beni:** Pogledajte, to je Tiko!

**Svi:** **Hola, Tico!**

**Tiko:** **Hola, amigos.**

**Isa:** Vidi, Tiko ima harmoniku!

**Čizmica:** Tiko, hoćeš da sviraš u našoj **parrandi**?

**Tiko:** **Parranda? Pues si, claro! Puedo tocar mi armonica.**

**Dora:** Hajde da pevamo i sviramo instrumente? Pevajte sa mnom!

**Dora, Čizmica, Beni i Isa:** *Muzičar sam ja, to nek' svako zna!*

**Dora:** *Ja sviram frulu! Ti-ti-ti-ti-ti!*  
*Ti sviraš frulu! Ti-ti-ti-ti-ti!*

**Čizmica:** *Ja sviram zvečke! Ča-ka-ća-ka-ća-ka!*  
*Ti sviraš zvečke! Ča-ka-ća-ka-ća-ka!*

**Beni:** *Ja sviram bubanj! Bam-bam-bam-bam-bam!*  
*Ti sviraš bubanj! Bam-bam-bam-bam-bam!*

**Isa:** *Ja sviram trombon! Bum-ba-bum-ba-bum-ba!*  
*Ti sviraš trombon! Bum-ba-bum-ba-bum-ba!*

**Tiko:** **Toco la armonica! Zum-zum-zu-zum-zum!**  
**Tocas la armonica! Zum-zum-zu-zum-zum!**

**Dora:** Super! Pevajte i vi!

**Dora, Čizmica Beni i Isa:** *Muzičar sam ja, to nek' svako zna!*

**Dora:** Sjajno pevate! Dobro, hajde...

**Čizmica:** O-ou, ovo zvuči kao...

**Svi:** Lisac Kradljivac!

**Dora:** Ako vidite lisca Kradljivca, recite „Kradljivac!“  
Vidite Kradljivca?

**Čizmica, Beni i Isa:** Da, eno ga!

**Svi:** Kradljivče!

**Kradljivac:** Sad je kasno! Nikada neće naći instrumente!

**Čizmica:** Kradljivac je ukrao svih pet instrumenata!

**Beni:** O, ne! Taj Kradljivac!

**Isa:** O, ne!

**Tiko:** Ay!

**Čizmica:** Ako ne pronađemo instrumente,  
nećemo moći da otvorimo muzičku kutiju.

**Dora:** Ne brini, naći ćemo instrumente.  
Pomoći ćete nam da nađemo instrumente?  
Super! Moramo da nađemo pet instrumenata! Brojte sa mnom!

**Dora i Čizmica:** 1,2,3,4,5.

**Dora:** Jeee! Našli ste sve instrumente! Dobro brojite.

**Svi:** Jeee!

**Dora:** Hvala što ste nam pomogli da nađemo instrumente!  
Sad idemo do muzičke kutije!

**Meštani: Una parranda! Uau! Jeee!**

**Dora: Hemos venido a tocar musica!**

**Meštani: Muchas gracias! Que bueno! Fantastico!**

**Senjor Tihi: Silencio! Silencio! Tiše!**

**Čizmica: To je sigurno senjor Tihi!**

**Senjor Tihi: Nema šanse da pevate dovoljno glasno da otvorite kutiju!**

**Dora: Pevaćete dovoljno glasno da otvorimo muzičku kutiju?**

**Dora: Ajmo svi! Pevajte sa nama!**

**Dora, Čizmica, Beni i Isa: *Muzičar sam ja, to nek' svako zna!***

**Dora: *Ja sviram frulu! Ti-ti-ti-ti-ti!***  
***Ti sviraš frulu! Ti-ti-ti-ti-ti!***

**Čizmica: *Ja sviram zvečke! Ča-ka-ća-ka-ća-ka!***  
***Ti sviraš zvečke! Ča-ka-ća-ka-ća-ka!***

**Beni: *Ja sviram bubanj! Bam-bam-bam-bam-bam!***  
***Ti sviraš bubanj! Bam-bam-bam-bam-bam!***

**Isa: *Ja sviram trombon! Bum-ba-bum-ba-bum-ba!***  
***Ti sviraš trombon! Bum-ba-bum-ba-bum-ba!***

**Tiko: *Toco la armonica! Zum-zum-zu-zum-zum!***  
***Tocas la armonica! Zum-zum-zu-zum-zum!***

**Dora: Ajmo glasno!**

**Dora, Čizmica Beni i Isa: *Muzičar sam ja, to nek' svako zna!***

**Senjor Tihi:** Uoooou!

**Dora:** Sjajno pevate! Otvorili smo muzičku kutiju!

**Senjor Tihi:** Moja čarobna maramica!

**Meštani 1:** Moje kastanjete!

**Meštani 2:** Mi gitara!

**Meštani 3:** Moj bongo!

**Meštani:** Andale! Chevere! Que bueno! Fantastico!

**Dora, Čizmica, Beni, Isa, Tiko:** Jeeeeeeeeeee!

**Dora:** Svi su presrećni što imaju svoje instrumente! Hvala na pomoći!

**Čizmica:** Dora, kuda je otišao senjor Tihi?

**Dora:** Vidite li senjora Tihog?

Da, eno ga! Krije se iza muzičke kutije!

Senjor Tihi, hoćete li da se pridružite našoj **parrandi**?

**Senjor Tihi:** Ja? Ja? Hoćete da sviram sa vama?

**Svi:** Da!

**Čizmica:** Evo, možete da svirate činele.

**Meštani:** Toca los platillos! Svirajte činele! Tocalos! Svirajte!

**Dora:** Hajde, probajte!

**Senjor Tihi:** Gracias!

**Senjor Tihi:** *Ja sviram činele! Čin-čin-čin-čin!*  
*Ti sviraš činele! Čin-čin-čin-čin!*

Pevajte sa mnom!

**Svi:** *Muzičar sam ja, to nek' svako zna!*  
*Jeeeeeeeeeee!*

**Dora i Čizmica:** *Uspeli smo!*

**Dora i Čizmica:** *Uspeh!*

**Čizmica:** *Uspeh!*

**Dora:** *Uspeli smo!*

**Dora i Čizmica:** *Jeeee!*

**Dora:** *Lo hicimos!*

**Mapa i Ranac:** *Uspeh!*

**Dora:** *Preko Klavirskog mosta i kroz kapiju što peva...*

**Dora i Čizmica:** *To je uspeh!*

**Čizmica:** *Uspeh!*

**Dora i Čizmica:** *Uspeli smo! Uraaa!*

**Čizmica:** *Svirali smo glasno, i nije bilo kasno!*

**Fiesta trio:** *To je uspeh!*

**Čizmica:** *Uspeh!*

**Dora i Čizmica:** *Uspeh!*

**Svi:** *Uspeh!*

**Čizmica:** *Kradljivac je hteo instrumente da ukrade!*

**Dora:** *Al' mi smo ih sve našli i srećom, dobro rade!*

**Čizmica:** *Jeeee!*

**Dora:** *Uuuuu!*

**Čizmica:** *Uraaa!*

**Dora i Čizmica:** *Uspeh!*

**Čizmica:** *Uuuuu!*

**Dora:** Danas nam je bilo baš zabavno. Šta se vama najviše svidelo?

To je bilo super.

**Čizmica:** Meni se svidelo kad se muzička kutija otvorila  
i kad su instrumenti izašli napolje.

**Dora:** Meni se svidelo popravljjanje mosta, kad smo govorili  
**larga** i **corta**. Ne bismo uspeli bez vas. Hvala na pomoći!

Hej, to je Čizmica. Pronađite Čizmicu!

**Čizmica:** Hej, uhvatite me!  
Uooooooooou!  
Ne možete da me nađete!

U-u! A-a!

U-u! A-a!

U-u! A-a!

U-u! A-a!





**INTERPERSONAL:** COOPERATION; HELPING OTHERS  
**INTRAPERSONAL:** REFLECTION  
**SPATIAL:** MAP; EMBEDDED FIGURES; HIDDEN PIX; PIANO BRIDGE  
**LOGICAL/MATHEMATICAL:** COUNTING THE INSTRUMENTS  
**BODILY-KINESTHETIC:** MIMING PLAYING INSTRUMENTS  
**LINGUISTIC:** LARGO/ CORTO AT PIANO BRIDGE  
**MUSICAL-AUDITORY:** La Música SONG  
**BACKPACK:** CONGA DRUM, BASEBALL MITT, POPSICLE, BANANA, A SOCK AND A TEDDY BEAR.

EXT. FOREST – DAY

Dora stands in a clearing, her flute (from show #210) in hand.

DORA  
(to camera)  
Hi, I'm Dora. Do you like music?  
(beat)  
Me too. I love to play my flute. Do you  
want to hear me play my flute?  
(beat)  
Great!

DORA (cont'd)  
(singing the words and playing  
the instrument)  
<deet deet deet deet deet>  
Suddenly, she hears:

BOOTS  
(playing maracas to the first  
half of La Música theme)  
<Shaka shaka shaka!>

DORA  
(to camera)  
Who made that shaking sound?

Boots sticks his head out from behind a bunch of coconuts hanging from a palm tree.

Beat.

DORA (cont'd)  
Right! It's my friend Boots the monkey!

BOOTS

(playing maracas to the first  
half of La Música theme)  
<Shaka shaka shaka!>

DORA (cont'd)  
He's playing the maracas!

Boots hops down and does a little dance in front of Dora  
while shaking his maracas: **<Shaka shaka shaka>** (in tune).

BOOTS  
(to Dora)  
(shaking his maracas)  
¡Maracas! I love music! It makes me  
sooooo happy!

Just then, señor Tucán flies by with today's newspaper.

SEÑOR TUCÁN  
¡Atención! ¡Atención!

DORA  
Look! It's señor Tucán with the  
newspaper.

SEÑOR TUCÁN  
¡Extra! ¡Extra! ¡Extra!

DORA  
There must be important news in today's  
newspaper.

Tucán "hands" Dora the paper, then flies off with a good-bye  
wave.

DORA/BOOTS  
Gracias, señor Tucán.

SEÑOR TUCÁN  
¡De nada!

She holds up the newspaper. We push in close and dissolve  
into the newspaper in her hands.

DORA  
(reading the front page)  
Ooo! Look

The picture animates. We see the TOWNSPEOPLE having a  
parranda and hear them playing their instruments in the town  
square.

DORA (cont'd)

The townspeople are having a parranda  
and playing their instruments.

Señor Shush enters in front of the music box. The parranda  
halts, the townspeople look alarmed.

DORA (O.S.)  
Uh oh! Here comes señor Shush.

SEÑOR SHUSH!  
Shushh! Silencio! I want quiet.

The townspeople play a few last scattered notes as they  
shush. Señor Shh whips out his magic hankie.

SEÑOR SHUSH! (cont'd)  
I will wave my magic handkerchief and  
lock up all your instruments in the  
music box!

He waves the hankie, releasing magic sparkles. All the  
instruments fly into the music box which shuts with a bang.  
Señor Shh grins.

SEÑOR SHUSH! (cont'd)  
The only way to open the music box is to  
play music. But you can't play music!  
You don't have the instruments! Ha ha!  
Now we will have silencio!

He walks off <chuckling>. The townspeople <moan>.

Back on Dora and Boots, Dora holding the newspaper.

BOOTS  
Oh no! What can we do?

DORA  
(beat of thought)  
(looking back and forth btwn  
cam and Boots)  
I know! We have OUR instruments. We'll  
make our own parranda and go play our  
music.

BOOTS  
Then the Music Box will open and the  
townspeople can get their instruments  
back!

DORA  
(to camera)

Will YOU help us open the Music Box?  
(beat)  
Great!

BOOTS  
But Dora, how do we get to the Music  
Box?

DORA  
(to camera)  
Who do we ask for help when we don't  
know which way to go?  
(beat)  
The Map!! Right! Will you check the map  
to find out how to get to the Music Box?  
(3/4 turn to cam)  
You have to say Map!

BOOTS  
(to camera)  
Say Map! Say Map!

The Map peeks out from its sleeve on the Backpack.

DORA (cont'd)  
Louder!

Map flies out as a transition to:

INT. MAP – DAY

The Map opens revealing today's route: Bridge, Gate, Music  
Box. He sings his SHORTENED <SONG>.

MAP  
(singing)  
If there's a place you've got to go/  
I'm the one you need to know/I'm the  
Map/  
I'm the Map, I'm the Map/  
I'm the Map, I'm the Map, I'm the Map,  
I'm the Map, I'm the Maaap.

MAP (cont'd)  
(speaking)  
Dora and Boots need to get to the Music  
Box. Well, I know how to get to the  
Music Box! First, you go over the Piano  
Bridge.

The bridge tinkles <a scale>. [NOTE: The Piano Bridge needs  
to be multi-colored in order for the larga/corta game that  
is played there to work.]

MAP (cont'd)  
Then you go through the Singing Gate  
The gate sings a scale <la la la la la>.

MAP (cont'd)  
And that's how you get to the Music Box.

The box shakes with the muffled instruments inside playing a scale.

MAP (cont'd)  
So you tell Dora: Bridge, Gate, Music Box. Say it with me: Bridge, Gate, Music Box. Bridge, Gate, Music Box. Bridge, Gate, Music Box!!!

Map bops toward cam as a transition back to:

EXT. FOREST – DAY

Dora faces cam for STOCK ICON REVIEW.

DORA  
How do we get to the Music Box?

The icons pop up in front of Dora to prompt viewer.

DORA (cont'd)  
(pointing to icons, not looking at cam)  
Bridge, Gate, Music Box.  
(to cam, not pointing, icons)  
First, we go over the Piano Bridge

The bridge plays <a scale> as the keys highlight.

DORA (cont'd)  
Then we go through the Singing Gate

The gate sings a scale <la-la-la la la>.

DORA (cont'd)  
And that's how we get to the Music Box!

The box shakes with the muffled cacophony of the instruments inside.

DORA (cont'd)  
Thanks for helping!

PAN TO REVEAL the Piano Bridge in the b.g., camouflaged behind multi-colored plants and fruit trees.

DORA (cont'd)  
So first we need to find the Bridge.

Pull out to reveal bridge.

DORA (cont'd)  
Do you see a bridge?

Arrow points to the bridge. Dora and Boots turn toward the bridge, as if prompted by the viewer.

BOOTS  
Yeah, there it is!

DORA  
C'mon, Boots! Let's go play our instruments to open the Music Box!

BOOTS  
All right!

CLOSE ON DORA

DORA  
(to camera)  
Will YOU sing and play the instruments with us?  
(beat)  
Great! Here we go! Sing with me.

Dora and Boots walking, Boots follows a step behind Dora.

[NOTE: Every time one of the characters plays along with the audience, they should play TO CAMERA as a prompt.]

DORA/BOOTS  
(singing La Músico tune)  
A musician I am and a-playing I will go.

CLOSE ON Dora.

DORA  
(playing with exaggerated motion)  
I play the flute.  
<Deet deet deet deet deet!>  
YOU play the flute: <Deet deet deet deet deet!>

CLOSE ON BOOTS

BOOTS  
(singing and playing with  
exaggerated motion)  
I play the maracas: <Shaka shaka shaka!>  
You play the maracas: <Shaka shaka  
shaka!>

DORA  
(to cam)  
Sing with us!

DORA/BOOTS  
(singing)  
A musician I am and a-playing I will go!

DORA  
(to camera)  
¡Muy bien! Great singing!

Up ahead they see their friend Benny the Bull coming towards them.

DORA/BOOTS  
Hi, Benny!

BENNY  
Oh, hi, Dora! Hi, Boots!

DORA  
Benny, do you want to join our parranda  
and play music with us?

BENNY  
I'd love to...  
(wistfully)  
but... I don't have an instrument.

DORA  
Don't worry, Benny. I bet I have an  
instrument in my Backpack!  
(to camera)  
Will you check my Backpack for an  
instrument for Benny?  
(3/4 to cam)  
You have to say Backpack!

INT. BACKPACK – DAY

Backpack sings her song while six items spin around her.

BACKPACK  
(singing)

Backpack, Backpack/  
Backpack, Backpack/  
Yeah!

The items stop spinning around Backpack to reveal: a conga drum, a baseball mitt, crayons, a banana, a sock and a teddy bear.

BACKPACK (cont'd)  
¡Hola, músicos! Dora needs to find an instrument for Benny.

Arrow points to banana.

BACKPACK (cont'd)  
Is this an instrument?

The banana peels.

BACKPACK (cont'd)  
Oops, that's a banana. Is this an instrument?

Arrow points to drum.

BACKPACK (cont'd)  
Yeah, that's a drum! You found the conga drum. Smart looking!

The rest of the stuff flies back into Backpack, who gobbles it up.

BACKPACK  
(singing La Músico theme)  
<Yum yum yum yum yum> – delicioso!

The conga drum flies out...

EXT. ANOTHER PART OF FOREST – DAY

...to Benny.

BENNY  
(to camera)  
Thanks for the conga drum!

Benny tries out the drum <

BENNY (cont'd)  
<Bam bam bam bam bam>



DORA  
(to camera)  
Now let's sing and play our instruments!  
Here we go! Sing with me.

3 shot as Dora, Boots and Benny walk.

DORA/BOOTS/BENNY  
(singing and playing)  
A musician I am and a-playing I will go.

CLOSE ON Dora.

DORA  
(singing and playing)  
I play the flute: <deet deet deet deet  
deet>!  
(to camera)  
You play the flute: <deet deet deet deet  
deet>!

CLOSE ON Boots.

BOOTS  
(singing and playing)  
I play the maracas: <shaka shaka shaka>!  
(to camera)  
You play the maracas: <shaka shaka  
shaka>!

CLOSE ON Benny.

BENNY  
(singing and playing)  
I play the drum: <Bam bam bam bam bam>.  
(to camera)  
You play the drum: <Bam bam bam bam  
bam>.

(NOTE: Dora, Boots and Benny should be in formation, with  
Dora leading the way, Boots following, and Benny last.)

DORA  
(to cam)  
Sing with us!

DORA/BOOTS/BENNY  
(singing)  
A musician I am and a playing I will go.

DORA  
(to camera)  
Great singing!  
(to Boots and Benny)

All right! Let's go play our instruments  
to open the Music Box!

They march off playing their instruments too-

DISSOLVE TO:

EXT. PIANO BRIDGE

Dora, Boots and Benny enter stage left. On stage right lies the Piano Bridge in all its multi-colored splendor, arching over a clear-running stream. See storybook.

DORA  
(pointing)  
Look, it's the Piano Bridge!

BOOTS  
(tickling imaginary ivories)  
And it looks like a piano!

They step up to the lip of the bridge. We can now see clearly that the bridge is missing some "keys."

DORA  
We have to cross the bridge, but - uh-  
oh! - the bridge is missing some pieces!

señor Tucán swoops into view and settles on the far side of the bridge.

DORA (cont'd)  
Look, there's señor Tucán. He can help us  
fix the bridge.

Close on Dora.

DORA  
(to camera)  
Señor Tucán speaks Spanish, so if we  
need a long piece,  
(extending her hands  
vertically to indicate long)  
we tell señor Tucán LARGA. Say larga!  
(beat)  
Great! If we need a short piece,  
(bringing her hands closer to  
indicate short )  
we tell señor Tucán CORTA. Say corta!  
(beat)  
Great!

We see a long hole on the bridge, along with 2 bridge pieces in the stream: 1 long, 1 short, both the same color.

Sr. Tucán flies in. He hovers near the 2 bridge pieces.

DORA (OS)

You have to tell señor Tucán which piece  
will fill in the hole in the bridge.  
Which piece goes here?

As Sr. Tucán indicates each piece, it highlights as named.

SEÑOR TUCÁN

¿Larga? ¿Corta? ¿Larga? ¿Corta?

Arrow clicks on long piece.

SEÑOR TUCÁN (cont'd)

¡Larga! ¡Gracias!

DORA (O.S.)

You picked the long piece! ¡Muy bien!

Sr. Tucán flies up with the long piece which fits perfectly into the hole with a **<clear note sound.>** Dora and Boots cheer as they join him.

BOOTS

All right!

We PAN with Dora and Boots as they advance to the next hole.

We see a short hole on the bridge, with 2 bridge pieces in the stream: 1 long, 1 short, both the same color.

Sr. Tucán flies back down to the next pair of pieces. Each piece highlights as he names them.

DORA (cont'd) (O.S.)

Which piece goes here?

SEÑOR TUCÁN

¿Larga? ¿Corta? ¿Larga? ¿Corta?

Arrow clicks on the short piece.

SEÑOR TUCÁN (cont'd)

¡Sí, corta!

DORA (O.S.)

You picked the short piece!

Sr. Tucán flies up with the short piece which fits perfectly into the hole with a **<clear note sound.>** (The other piece remains floating below.)

Dora and Boots join him.

BOOTS O.S.  
Way to go!

We PAN with them as they advance on to the last hole.

We see a long hole on the bridge, along with 2 bridge pieces in the stream: 1 long, 1 short, both the same color.

Sr. Tucán flies down to the last set of pieces.

DORA (cont'd) (O.S.)  
Which piece goes here?

SEÑOR TUCÁN  
¿Larga? ¿Corta? ¿Larga? ¿Corta?

Arrow clicks on the long piece.

SEÑOR TUCÁN (cont'd)  
¡Larga! ¡Fantástico!

DORA (O.S.)  
The long piece! Very good!

Sr. Tucán flies up with the long piece which fits perfectly in the long gap and snaps into place with a **<clear note sound.>**

Dora and Boots join Sr. Tucán and cheer as the Piano Bridge plays the theme to La Música.

PIANO BRIDGE  
<cling cling cling-cling cling>!

DORA/BOOTS/BENNY  
Yay!

DORA (cont'd)  
(to camera)  
We fixed the Bridge! Thanks for helping!

DORA/BOOTS/BENNY  
(to the bird)  
¡Gracias, señor Tucán!

SEÑOR TUCÁN  
(with a captain's salute)

¡De nada!

Señor Tucán flies off with a swoosh.

After they make it over, the Fiesta Trio pops up and hops over the different keys of the bridge to make it play the standard **<celebration riff>** (à la "Big").

EXT. OTHER SIDE OF BRIDGE

The Fiesta Trio scatters out of frame. Dora, Boots and Benny watch them disperse.

BOOTS

Where do we go next?

CLOSE ON DORA

as she faces cam for STOCK ICON REVIEW.

The icons pop up in front of Dora to prompt viewer.

DORA (cont'd)

(pointing to icons which  
highlight as named, not  
looking at cam)

Bridge, Gate, Music Box.

(to cam, not pointing, icons  
highlight as named)

We went over the Bridge

The Piano Bridge plays **<a scale>** as keys highlight.

DORA (cont'd)

So next is...

(beat)

The gate, right! The Singing Gate!

The gate sings a scale **<la-la-la-la-la>**.

DORA (cont'd)

Thanks for helping!

WIDEN TO REVEAL the Singing Gate, with visible face, in the b.g., hidden amid the vines and foliage.

DORA (cont'd)

(to camera)

Do you see a gate?

(beat)

Where?

Arrow points to the gate in the distance.

BOOTS  
(pointing)  
Yeah, there it is!

DORA  
(setting off, waving us along)  
C'mon, let's go play our instruments to  
open the Music Box!

PAN ALONG as Dora leads Boots and Benny to the Singing Gate.  
But just then, they hear –

TROMBONEY SOUND  
<boom ba boom ba boom ba>

Suddenly, Isa the Iguana marches into frame playing a  
trombone.

DORA  
Look, it's Isa the Iguana she's playing  
the trombone!

DORA/BOOTS/BENNY  
Hi, Isa!

ISA  
Hi, guys!

DORA  
Isa, would you like to join our  
parranda?

ISA  
Yes! And I can play my trombone!  
(playing with exaggerated  
motion)  
<boom ba boom ba boom ba>

DORA  
(to Boots, Benny and cam)  
C'mon, let's sing and play our  
instruments so Isa can join our  
parranda! Here we go! Sing with me.

DORA/BOOTS/BENNY/ISA  
(singing)  
A musician I am and a-playing I will go.

CLOSE ON Dora.

DORA  
(playing and singing)

I play the flute. <deet deet deet deet  
deet>. You play the flute: <deet deet  
deet deet deet>

CLOSE ON Boots.

BOOTS

(singing and playing)  
I play the maracas: <shaka shaka shaka>  
(to camera)  
You play the maracas: <shaka shaka  
shaka>

CLOSE On Benny.

BENNY  
(singing and playing)  
I play the drum: <Bam bam bam bam bam  
bam>  
(to camera)  
You play the drum: <Bam bam bam bam bam  
bam!>

CLOSE ON Isa.

ISA  
(singing and playing)  
I play the trombone: <Boom ba boom ba  
boom ba!>  
(to camera)  
You play the trombone: <Boom ba boom ba  
boom ba!>

DORA  
(to cam)  
Sing with us!

DORA/BOOTS/BENNY/ISA  
(singing)  
A Musician I am and a playin' I will go.

DORA  
(speaking, to camera)  
Great singing!

DORA (cont'd)  
C'mon, let's go play our instruments to  
open the Music Box!

They suddenly hear:

SINGING GATE (O.S.)  
(sung to Musico theme)  
¡<Hola Hola Hola>!

They stop.

DORA  
(pointing screen right)  
Hey, look! It's the Singing Gate!

They run (and we PAN) screen right toward...

EXT. SINGING GATE

Boots jumps up on the gate and pulls on it. But it doesn't budge. Boots pulls harder. [NOTE: In animation, there should be no keyhole on the gate.]

SINGING GATE  
(singing)  
Ow! You're pulling on my nose!

Boots jumps back, astonished.

BOOTS  
Oops! Sorry... Hi, Singing Gate!

SINGING GATE  
(sung to Musico theme)  
¡<Hola Hola Hola>!

DORA  
(to gate)  
We need to go through your gate to get to the Music Box.

SINGING GATE  
(singing)  
No no no no no!  
(speaking)  
If you want me to open, you need to figure out the songs that I'm going to sing. Good luck!

SINGING GATE  
(speaking) (CU to cam)  
Here's the first song. What's the name of this song?

As the Singing Gate sings, Dora conducts with her fingers to prompt the audience.

SINGING GATE  
(singing "Old McDonald" to cam)  
La la la la la la la, EIEIO!



When he finishes, the Singing Gate looks over to them to see if they know the answer.

DORA  
Sing with us.

They all sing the lyrics together. [NOTE: The Singing Gate goes straight into the second verse without pausing.] Dora, Boots and Benny draw deep breathes and join in.

DORA/BOOTS/BENNY/ISA/GATE  
  
(to cam)  
Old MacDonald had a farm. EIEIOooooo!

DORA  
(to camera)  
It's "Old MacDonald Had a Farm"! Great Singing!

SINGING GATE  
(speaking) (to cam)  
Wow, you're good. Here's my next song:  
What's the name of this song?

Dora, Boots, Benny and Isa look at the Singing Gate as she sings the tune.

SINGING GATE (cont'd)  
(hum row, row, row your boat)  
La la la la la la la la la la la la la la la  
la la la la la la la la la - life is but  
a dream.

While the gate sings, Boots starts to mimick rowing a boat. He looks over to the others to see if they know the answer. They nod back.

DORA  
Sing with us.

They all sing the lyrics together. [NOTE: The Singing Gate goes straight into the second verse without pausing.]

DORA/BOOTS/BENNY/ISA/GATE  
  
(to cam)  
Row row row your boat, gently down the  
stream! Merrily, merrily, merrily,  
merrily - life is but a dream.

DORA  
(to camera)

It's Row Row Row Your Boat! Great singing!

SINGING GATE

(singing)

You figured out my songs - you sang really great! Now go thru... my gate!

The Gate swings open and Dora, Boots, Benny, and Isa walk through.

DORA/BOOTS/BENNY/ISA

Thanks, Gate!

The Fiesta Trio pops up wearing bowties and bowlers, gets on bended knee, and SINGS its **<celebration riff>** like a Barbershop quartet. Then they pop back down.

EXT. THE OTHER SIDE OF THE GATE

Dora faces cam for STOCK ICON REVIEW.

BOOTS

Where do we go next?

The icons pop up in front of Dora to prompt viewer.

DORA (cont'd)

(pointing to icons, not looking at cam)

Bridge, Gate, Music Box.

(to cam, not pointing)

We went over the Piano Bridge

The Piano Bridge plays **<a scale>** and the keys highlight.

DORA (cont'd)

Through the Singing Gate

The gate sings a scale **<la-la-la-la-la>**.

DORA (cont'd)

So next is...

(beat)

The Music Box! Right!

WIDEN TO REVEAL the plaza, with the Music Box at its center, in the b.g. [NOTE: There should be no keyhole on the Music Box.]

DORA (cont'd)

Do you see the Music Box?

(beat)

Where?

Arrow clicks on Music Box in bg.

Dora, Boots, Benny and Isa turn to see the Music Box.

BOOTS/BENNY/ISA

(beat)

Yeah, there it is!

All eyes to cam.

DORA (cont'd)

C'mon, let's go play our instruments to  
open the Music Box!

Suddenly, they hear a harmonica playing the La Música tune:

HARMONICA SOUND

**<zoom zoom zoom zoom zoom>!**

They turn stage-right to see Tico strolling in, playing the  
above harmonica.

BENNY

Hey look, it's Tico!

DORA/BOOTS/BENNY/ISA

¡Hola, Tico!

TICO

Hola, amigos.

ISA

Look! Tico has a harmonica.

BOOTS

Tico, do you want to play in our  
parranda?

TICO

(pointing to instruments)

¿Parranda? ¡Pues sí, claro! Puedo tocar  
mí armónica.

DORA

(to camera)

C'mon, let's sing and play the  
instruments! Here we go! Sing with me.

DORA/BOOTS/BENNY/ISA

(singing)

A musician I am and a-playing I will go.

CLOSE ON Dora.

DORA

(singing and playing)  
I play the flute: <deet deet deet deet  
deet>  
(to camera)  
You play the flute: <deet deet deet deet  
deet>

CLOSE ON Boots.

BOOTS  
(singing and playing)  
I play the maracas: <shaka shaka shaka>  
(to camera)  
You play the maracas: <shaka shaka  
shaka>

CLOSE ON Benny.

BENNY  
(singing and playing)  
I play the drum: <Bam bam bam bam bam  
bam>  
(to camera)  
You play the drum: <Bam bam bam bam bam  
bam!>

CLOSE ON Isa.

ISA  
(singing and playing)  
I play the trombone: <Boom ba boom ba  
boom ba!>  
(to camera)  
You play the trombone: <Boom ba boom ba  
boom ba!>

CLOSE ON Tico.

TICO  
(singing and playing)  
Toco la armónica: <zoom zoom zoom zoom  
zoom>  
(to camera)  
Tocas la armónica: <zoom zoom zoom zoom  
zoom>

DORA  
(to cam)  
All right! Sing with us!

DORA/BOOTS/BENNY/ISA  
(singing)  
A musician I am and a playing I will go.

DORA  
(speaking, to camera)  
Great Singing!  
(to all)  
All right! Let's -

They hear a **<rustle rustle rustle>** (to the rhythm of La Músico theme)!

BOOTS  
Uh oh, that sounds like...

DORA/BOOTS/BENNY/ISA/TICO  
Swiper the Fox!

DORA  
If you see Swiper the Fox, yell Swiper!

Suddenly, a grand piano rolls toward the gang, Swiper's ears sticking out from beneath the cover.

DORA (cont'd)  
Do you see Swiper?

BOOTS/BENNY/ISA  
(with Tico pointing, too)  
Yeah, there he is!

DORA/BOOTS/BENNY/ISA/TICO  
Swiper!

Quick as a 32nd-note, Swiper (still in the piano, with his legs sticking out the bottom) pops up and swipes all the instruments, throwing them into the surrounding woods.

SWIPER  
(cackling)  
You're too late!  
(throws instruments)  
You'll never find your instruments now!

Swiper rolls away (inside the piano).

BOOTS  
Swiper swiped all 5 instruments!

BENNY/ISA/TICO  
B: Oh no. BY: Oh Swiper I: Oh no! T: Ay!

BOOTS (cont'd)  
If we don't find our instruments, we  
won't be able to open the Music Box.

DORA  
Don't worry, we'll find the instruments.  
(to camera)  
Will YOU help us find the instruments?  
(beat)  
Great!

CUT TO:

EXT. FOREST HIDDEN PICTURE – DAY

The instruments are hidden amid the flora and fauna,  
including Bougainvillea and colorful, leafy plants.

DORA (O.S.)  
We need to find all 5 instruments. Count  
with me.

The arrow moves left to right. It clicks on each instrument,  
which highlights as counted:

DORA/BOOTS (O.S.)  
1,2,3,4,5.

DORA (cont'd) (O.S.)  
Yay! You found all the instruments. Good  
counting.

The instruments fly out (each playing their sound) to:

EXT. PLAZA/MUSIC GATE

Dora, Boots, Benny, Isa and Tico cheer as their respective  
instruments fly to them.

DORA/BOOTS/BENNY/ISA/TICO  
Yay!

DORA  
(to camera)  
Thanks for helping everyone find their  
instruments! Now we can go to the Music  
Box!

They head off to--

EXT. TOWN CENTER/PLAZA

Dora and crew enter the plaza, playing their instruments glinting in the sun. The townspeople take a break from their daily activities to gaze upon the proud parranda.

As Dora and friends step up to the Music Box...

the townspeople break into **<cheer and applause>**.

TOWNSPEOPLE

(walla)

¡Una parranda! Wow. Yay!

DORA

(to the townspeople)

¡Hemos venido a tocar música!

TOWNSPEOPLE

(walla)

¡Muchas gracias! ¡Qué bueno!

¡Fantástico!

SEÑOR SHUSH! (O.S.)

Shush! ¡Silencio! ¡Silencio! Shush!

Everyone falls silent.

BOOTS

(whispering to Dora)

I think that must be señor Shush!

Suddenly, Señor Shush! jumps on the Music Box and stomps on it, trying to keep it closed.

SEÑOR SHUSH! (cont'd)

You'll never sing loud enough to get the Music Box open!

DORA

(to cam)

Can YOU sing loud enough to get the Music Box open?

(beat)

C'mon, everybody! Sing with us!

DORA/BOOTS/BENNY/ISA

(singing)

A musician I am and a-playing I will go.

DORA

(singing and playing with exaggerated motion)

I play the flute: <deet deet deet deet  
deet>  
    (to camera)  
You play the flute: <deet deet deet deet  
deet>

          BOOTS  
    (singing and playing)  
I play the maracas: <shaka shaka shaka>  
    (to camera)  
You play the maracas: <shaka shaka  
shaka>

          BENNY  
    (singing and playing)  
I play the drum: <Bam bam bam bam bam  
bam>  
    (to camera)  
You play the drum: <Bam bam bam bam bam  
bam!>

          ISA  
    (singing and playing)  
I play the trombone: <Boom ba boom ba  
boom ba!>  
    (to camera)  
You play the trombone: <Boom ba boom ba  
boom ba!>

          TICO  
    (singing and playing)  
Toco la armónica: <zoom zoom zoom zoom  
zoom>  
    (to camera)  
Tocas la armónica: <zoom zoom zoom zoom  
zoom>

          DORA  
Sing it loud.

          DORA/BOOTS/BENNY/ISA  
    (singing to SR. Shush)  
A musician I am and a playing I will go.

The music box tilts open.

          SEÑOR SHUSH!  
    (jumping off)  
Whoa!

SR. Shush lets go of handkerchief. It sparkles and flies  
off.

DORA



(speaking, to camera)  
Great playing! We opened the music box.-

Señor Shush! lands on his feet. The Music Box opens wide.

Music from the music box fills the air and magical sparkles swoop down and grab the magic handkerchief out of señor Shush!'s hand.

SEÑOR SHUSH!  
My magic handkerchief!

But the music carries the magic handkerchief far into the distance. Then, all the instruments fly out of the music box and back to the townspeople:

1) A pair of castanets fly up to a boy leaning from a balcony. He nimbly plays them.

TOWNSPERSON #1  
My castanets!

2) A Classical guitar flies to an elderly gentleman, who smiles as he catches the instrument and strums it Spanish-style.

TOWNSPERSON #2  
Mi guitarra.

3) A pair of bongos fly over to a little girl sitting in a wheel chair, who beats on them with rhythmic flare.

TOWNSPERSON #3  
My Bongos

TOWNSPEOPLE  
(walla)  
<big cheers!> ¡Ándale! ¡Chévere! ¡Qué bueno! ¡Fantástico!

DORA/BOOTS/BENNY/ISA/TICO  
Yay!

DORA  
Everyone is so happy to have their instruments back!  
(to camera)  
Thanks for helping!

BOOTS  
Dora, where did señor Shush! go?

DORA  
(to camera)

Do you see señor Shush!?

At this, Señor Shush! sticks his head out from behind the Music Box.

DORA (cont'd)  
Right, there he is peeking out from  
behind the music box.

Dora goes over to him. Boots follows.

DORA (cont'd)  
(gently)  
Señor Shush! would you like to join our  
parranda?

Friends look to each other in agreement.

SEÑOR SHUSH!  
(surprised and touched)  
Me, me? You want me to play music with  
you?

EVERYBODY  
Yes!

Boots steps up with a big smile and hands señor Shush! a shiny pair of cymbals.

BOOTS  
Here! You can play the cymbals.

Señor Shush! looks at them with awe. He bashfully hesitates.  
Then —

TOWNSPEOPLE  
(walla)  
¡Toca los platillos! Play the Cymbals.  
¡Tócalos! Play them!

DORA  
Go ahead! Try the cymbals!

SEÑOR SHUSH!  
(accepting the cymbals)  
¡Gracias!

SEÑOR SHUSH! (cont'd)  
(singing)  
I play the cymbals.  
<Crasha crasha crasha>!  
You play the cymbals.  
<Crasha crasha crasha>!  
(beat)

Sing with me!

Señor Shush! is delighted.

SEÑOR  
SHUSH!/DORA/BOOTS/ISA/BENNY/  
TOWNSPEOPLE

(singing)

A musician I am and a-playing I will go!

TOWNSPEOPLE/DORA/BOOTS/ISA/  
BENNY/TICO

Yay!

DORA/BOOTS  
(to camera)  
We did it!

They all bust out into the **<WE DID IT>** song.

DORA/BOOTS  
We did it!

BOOTS  
We did it!

DORA  
We did it!

DORA/BOOTS  
Yayyy!

DORA  
¡Lo hicimos!

MAP/BACKPACK  
We did it!

DORA  
We went over the bridge and through the  
gate.

DORA/BOOTS

We did it!

BOOTS  
We did it!

DORA/BOOTS  
We did it! Hurray!

BOOTS

We played our instruments and things  
turned out great!

FIESTA TRIO  
Yeah, you did it!

BOOTS  
We did it!

DORA/BOOTS  
We did it!

DORA/BOOTS/BENNY/ISA/TICO  
We did it!

BOOTS  
Swiper tried to swipe/  
our instruments away.

DORA  
But thanks to you, we found them!/  
And got to play Hurray!

BOOTS  
Yeah!

DORA  
Woo!

BOOTS  
Hurray!

DORA/BOOTS  
We did it!

BOOTS  
Woo!

Click on Dora to transition us to:

EXT. GENERIC FOREST – DAY

Dora and Boots face cam for final reflection.

DORA  
(to cam)  
We had such a fun musical trip today.  
What was your favorite part of the trip?  
(beat)  
I liked that too.

BOOTS  
(to cam)  
My favorite part was when the music box

opened and all the instruments came  
flying out.

DORA

(to cam)

My favorite part was fixing the Piano  
Bridge by saying larga and corta. We  
couldn't have done it without you.  
Thanks for helping!

ARROW CLICKS ON DORA

CUT TO:

EXT:CHARACTER ICONS AND CREDIT ROLL

ARROW CLICKS ON ICON TO START CREDIT ROLL. ARROW POINTS TO  
BOOTS ICON.

DORA (O.S.)

Hey look it's Boots. Find Boots.

ARROW CLICKS ON BOOTS

CUT TO:

EXT. FOREST -- DAY

BOOTS POPS UP AND DOWN QUICKLY FROM VARIOUS HIDING PLACES  
AS AN ARROW TRIES TO CLICK ON HIM.

BOOTS

Hey. Try and catch me. whoa! You  
can't find me.

AFTER A NUMBER OF ATTEMPTS THE ARROW CLICKS ON BOOTS AND HE  
POPS UP FULLY AND JUMPS UP AND DOWN.

BOOTS (cont'd)

Oo oo ah ah!  
Oo oo ah ah!  
Oo oo ah ah!  
Oo oo ah ah!  
Oo oo ah ah!

EXIT BOOTS.

FADE OUT.

THE END